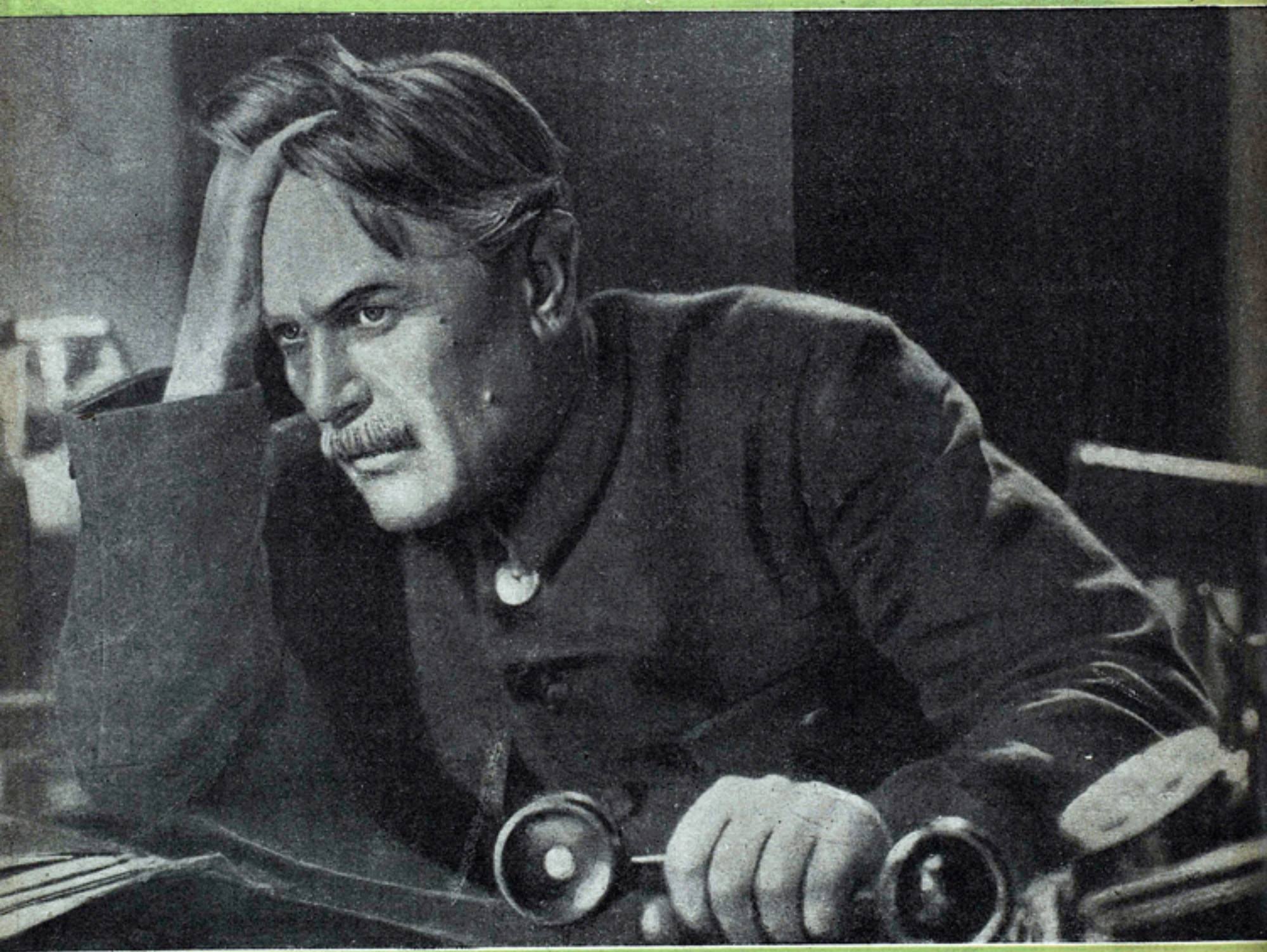
ИСКУССТВО КИНО



№ 8

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО“

1937

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ. 6-й ГОД ИЗДАНИЯ

Орган Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

А. ИВАНОВСКИЙ—„Враги“ 3

И. БЕРЕЗАРК—Сценарий и пьеса 20

Г. ЗЕЛЬДОВИЧ—„Петр Первый“ 27

З. ГРИГОРЬЕВ—„На Дальнем Востоке“ 32

С. ДРЕЙДЕН—Борис Чирков 37

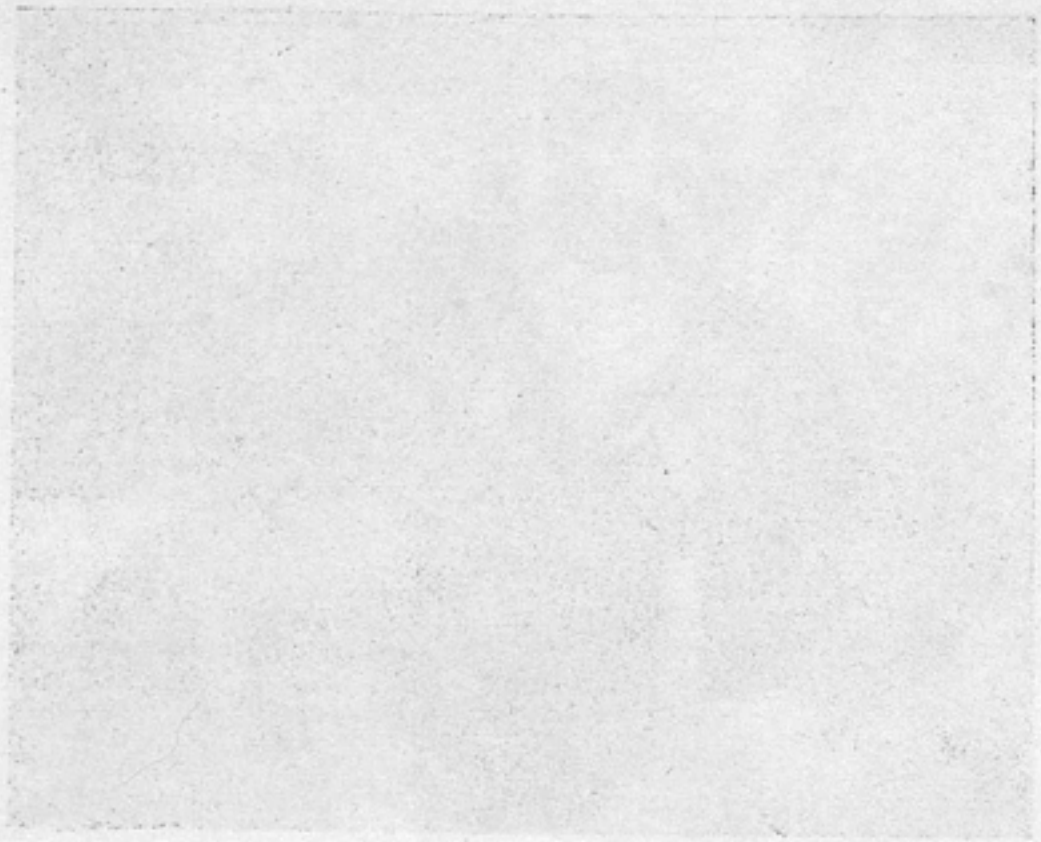
МАРК ТРОЯНОВСКИЙ—На северном полюсе 50

ЧАРЛИ ЧАПЛИН—Будущее немого кино 53

ГАРОЛЬД ЛЛОЙД Американская кинокомедия 58

На обложке и на титульном листе кадры из фильма „На Дальнем Востоке“

АВГУСТ ОБЪЕДИНЕННОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО“ 1937



Технический редактор Н. АУЗАН.

Уполном. Главлита РСФСР № Б — 28760.
Индекс № И-13. Заказ типографии 1686.
Заказ издательства 88 п.Тираж 5000 экз.
Об'ем журнала 8 печатн. листов. Количество знаков в печатном листе 60 000.
Ст. Ат 62—94.Сдано в набор 11/VII 1937 г.
Подписано к печати 14/IX 1937 г. Отпечатано в типографии „Индустрия",
Москва, Цветной бульвар, 30.

«ВРАГИ»

Сценарий по пьесе М. Горького

засл. деят. иск. А. ИВАНОВСКИИ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Дорога в парке. На мягком сиденье экипажа хозяин фабрики Захар Бардин и его жена Полина. Экипаж едет. Движутся на фоне деревья сада, на повороте плывут над сидящими две фабричные трубы завода.

Экипаж выезжает из-за поворота. Лошади шарахаются. Кучер берет их на вожжи.

Бардин поправляет шляпу, с'ехавшую на нос. Полина тревожно вскидывает лорнет...

Экипаж трогается. Кусты. Выходят двое молодых рабочих, смеются. Один из них, взглянув в сторону уехавшего экипажа, легонько свистнул.

Снова движутся плавно деревья, ветки. Бардин обращается к жене:

— Это, кажется, нам свистели?

Полина возмущенно повела плечами:

— Безобразие! Лошадей напугать могут.

Лес. Равнодушные головы бегущих ровной рысцой лошадей.

Деревья... Смешанный лес... Слышен голос Нади:

— А-у! Ау-у!..

Экипаж Бардина появляется на лесной дороге. Слышен голос Нади. Экипаж останавливается.

Жена Бардина встает в экипаже:

— Надя! Надя!

Надя подбегает. В ее руках корзиночка с грибами.

— Тетя! Тетечка! Сколько грибов! Видимо-невидимо!

Подходит Клеопатра Петровна. Бардин выходит из экипажа.

— Доброе утро, Клеопатра Петровна, вы напрасно так далеко в лес заходите.

Клеопатра устало улыбается:

— Скучно... Вот вы все с женой, а мой муж — директор, только возится со своими рабочими...

Бардин усаживается в экипаж. Полина, кивнув Клеопатре, лорнетом тронула спину кучера. Экипаж уезжает.

Надя подхватила Клеопатру под руки, увлекает ее в лес...

Фигуры теряются между деревьями. Надя поет:

«Между небом и землей жаворонок вьется...»

На опушке, меж молодых березок и ельника, проходят двое рабочих. Они свистят.

Рабочий Греков лежит у кустов, читает какую-то книжку. Услышал свист, закрывает книжку и, оглянувшись, прячет ее за пазуху. Подходит двое рабочих.

— Здорово, Греков, чего лежишь?

— Я во второй смене.

Все трое начинают прислушиваться. Доносится пение Нади:

«Между небом и землей песня раздается».

Двое рабочих переглянулись, по достоинствам оценивая песню... Слушают внимательно, внимательно.

«Неустанною струей громче, громче льется...»

И идут в сторону, откуда доносится песня... Греков встал, слушает. Медленно пошел следом за ними.

Идут Надя и Клеопатра. Из-за кустов выходят рабочие. Надя оборвала песню, бросилась к Клеопатре...

Рабочий, который постарше, обращается к Наде и Клеопатре:

— Барышни вы наши милые, очень вы хорошо поете!

Надя улыбнулась, оправилась от испуга, идет к рабочим, здоровается с ними:

— Здравствуйте!

Греков у дерева. Он наблюдает эту встречу. Слышен голос рабочего:

— Здравствуйте, барышня!

Клеопатра, дернув плечом и двинувшись вперед:

— Это еще что за новости! Приставать вздумали?

Рабочие стоят на том же месте. Тот, который постарше, говорит удивленно:

— Конечно, мы выпивши... Давайте с нами песню петь...

Затянул было, но сразу оборвал.

Надя взглянула на грозную Клеопатру, смеется... Клеопатра говорит рабочим:

— Я попрошу мужа прогнать вас с завода, пьяные рожи!

Надя перестала смеяться, растерялась...

Рабочий, который постарше, говорит:

— Такая вы красивая, образованная, а ругаетесь... разве мы вас обидели?

Его приятель, продолжая глядеть на Клеопатру, перебивает его:

— Что ты с ними говоришь? Разве они... могут понять? Они же зверье!

Надя фыркнула... Залилась смехом...

— Мы звери? Звери!

Подходит Греков, обращается к рабочим:

— Оставьте, товарищи...

Рабочий постарше махнул рукой... Уходят. Молодой повернулся:

— Греков, идем с нами гулять!

Клеопатра начальническим тоном говорит Грекову:

— Проводите нас! До чего дошло, в собственном лесу гулять нельзя.

Надя и Клеопатра уходят в сопровождении Грекова.

Слышна песня.

Берег реки. Тихо. Генерал и его денщик Конь удят рыбу. На берегу видна солдатская палатка.

Два поплавка, не дрогнув, лежат на воде. Один лакированный, с перьями, и рядом с ним простой пробочный...

Конь бросает в воду приваду — горсть каши...

Генерал сердито сопит.

Спрашивает денщика:

— Конь, почему не клюет?

Конь, вытянувшись во фронт, отвечает:

— Не могу знать, ваше превосходительство.

Генерал бросает удочку, собирается встать, но, взглянув на денщика, спрашивает:

— Конь, отвечай, дурак, может солдат быть рыбой, а?

Конь отвечает мрачно:

— Солдат должен все уметь...

Генерал вздохнул, взял удочку, снова бросил ее и вдруг заорал:

— Смирно! За червями шагом марш!

Денщик, выполняя команду, уходит... Генерал посмотрел вслед:

— Раз-два! Левой! Раз-два! Левой!

Приближается звук гармонии. Песня.

Услыша звук гармонии, генерал сердито всматривается...

По реке плывет лодка. Молодой рабочий Рябцов поет, подыгрывая себе на гармонии. Телеграфист Цветаев и Дуня — невеста Рябцова — подпевают.

Генерал поднимается гневно.

Ждет приближения лодки.

Кричит:

— Эй, вы, ослы зеленые, молчать! Рыбу распугаете!

Песня прекращается. Генерал удовлетворенно одергивает борт кителя...

Рябцов переглянулся с Дуней, улыбается... Говорит телеграфисту:
— Ну-ка, Петя...
Телеграфист Петя рванул по струнам своей гитары. Рябцов ухарски запел песню.
Мимо генерала плывет лодка. Генерал кричит:
— Канальи! Болваны! Чучелы гороховые!
Лодка проезжает...
Возвращается денщик. Генерал срывает на нем свой гнев:
— Конь, смирна-а! Кругом бегом, марш!
Конь выполняет команду, убегает.
Генерал крутит ус. Крикнул:
— Стой! Кругом бегом марш!..
Конь бежит обратно, еле передвигая ноги. Бежит прямо на генерала... Тот отступает, орет:
— Стой! Кру-гом!..

Лодка плывет по реке. Доносится голос генерала:
— Раз-два, раз-два...
Рябцов резко развел руки — растянул гармонь. Говорит:
— Это сам Печенегов, генерал, дядей нашему хозяину приходится...
Дуня смотрит в сторону берега, смеется:
— Какой страшный!
Телеграфист подсаживается к ней, вскидывает гитару...
Слышен голос генерала:
— Бегом марш!

По берегу бежит Конь... Рябцов встает. Кричит ему:
— Эй, дядя!
Конь останавливается... Тяжело дышит... Голос Рябцова:
— Пошли ты его к чортовой бабушке!
Конь, взглянув в сторону генерала, отер лоб... Провожает лодку глазами...

Лесная дорога у берега реки. Идут по дороге трое: Дуня, Рябцов и телеграфист. Все трое поют. Дуня неожиданно оборвала пение, бросилась бежать в лес.
— Догоняй, Пашка, догоняй!
Рябцов опустил гармонь, телеграфист — гитару. Голос Дуни:
— Паша! Паша!
Не выдержал Рябцов, передал гармонь телеграфисту, побежал к Дуне...
Телеграфист стоит в одиночестве. Гармонь от собственной тяжести удлиняется — отчаянно высокая нота...

Лесная поляна. Дуня подбегает к одному из деревьев и ловко влезает на вторую ветку, садится.
Голос Павла:
— Дуня, Дуня! Ау...
— Пашка... Ау...
Павел выбегает на полянку, не замечает Дуни.
— Где ты, Дуня?.. Дуня!..
Павел стоит возле самого дерева. Дуня не может сдержаться, смеется:
— Ну и парень! Ну и ловкий!
Рябцов поднимает голову. Он обижен:
— Слезай, Дуня! Слезай, говорю!
Дуня хохочет, заливается, поет:
«Глядя на луч пурпурного заката,
Стояли мы на берегу Невы...»
Павел изо всех сил трясет ветку липы. Дуня теряет равновесие, падает. Он подходит, она сама поднимается.
— Уходи, уходи!.. Всю руку расцарапал...
Взглянула на Павла — улыбка осветила лицо. Оба засмеялись.
«Вы руку жали мне, промчался без возврата
Тот сладкий миг, его забыли вы...»
Пашка обнял ее, поцеловал:
— Ах, ты, аладья моя!

Прислонившись к стволу березки, уныло стоит телеграфист. Отвернулся, запел:
«Вы руку жали мне, промчался без возврата
Тот сладкий миг, его забыли вы...»

Под'езд дома. Под'езжает коляска.
Конторщик Пологий бросился высаживать хозяев.
Захара Бардина Пологий почтительно поддерживает под руку.
Шепчет:
— Опять прокламации.., социалисты, Захар Иванович...
Бардин насторожился:
— Ага... ну, вот видите...
Полина, жена Бардина, с сожалением:
— Такая глушь, и вдруг социализм... смешно!..
Двое ребятишек слушают, хлопая глазами.
Уходят в дом.

Директор сердито ходит по комнате. На диване лежит Яков Бардин — брат владельца завода Захара Бардина. Этот пьяница и бездельник мрачен. Тяжелое похмелье мучает его. На голос Скроботова он поднимает заплывшие глаза.
Скроботов:
— Да-с, Яков Иванович, за время моего отпуска ваш почтенный братец испортил мне фабрику...
Скроботов продолжает говорить:
— Развратили людей недостатком твердости... теперь они, подлецы, требуют, чтобы я повысил расценки и прогнал мастера Дичкова... Да...
Скроботов в негодовании остановился:
— Грозят бросить работу, чорт бы их...
Голос Якова:
— А вы прогоните мастера...
Скроботов подавил возмущение, пошел к письменному столу, сел:
— Ну, нет! сегодня они требуют прогнать мастера, завтра они захотят, чтобы я повесился для их удовольствия...
Яков Бардин, приподнимая голову и взглянув в сторону Скроботова:
— Вы думаете, они только завтра захотят этого?..
Скроботов, скинув косточки на счетах:
— Вам шутки! Вы бы попробовали повозиться с чумазыми джентльменами, когда их около тысячи человек, да им кружат голову и ваш братец разной либеральностью и какие-то люди прокламациями...
Вынимает из стола листовку:
— Вот, полюбуйтесь!
Яков слушает безразлично, изредка устало соглашаясь.
Голос Скроботова:
— Фабриканты — наши враги...
Яков Бардин медленно встает с дивана, хватается руками за голову:
— ...для фабрикантов — мы машины для получения прибыли, но лишь только мы становимся не нужны, нас выбрасывают на улицу...
Скроботов, пряча листовку обратно в стол:
— и к чортовой матери! Сволочи!
Подходит Яков Бардин... Вертит в руках бронзовую статуэтку, обращается к Скроботову:
— Г-н директор, нет ли у вас здесь... водки?..
Скроботов возмущенно:
— Здесь не ресторан, Яков Иванович! Послушайте! До меня дошли слухи, что вы разговариваете с рабочими, осуждаете порядки на заводе, приносите с собой водку...
Яков перебивает его:
— Не приношу, а посылаю за водкой — без водки я им не интересен...

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Двор завода. Торопливо проходит несколько рабочих. Их догоняет Акимов. Слышен шопот:
— Листовки...
Из двери цеха выходит несколько рабочих. Они взволнованы. Лица суровы и решительны. Перед ними проезжает вагонетка. На ней стоит подросток, другой — его приятель — везет его... Оба до-нельзя перемазаны угольной пылью... Стоящий в тележке весело кричит:
— Везде разбросал. В карман директору сунул... Вот это — да!
Тележка круто заворачивает за угол... Входит мастер Дичков, смотрит вслед, сердито повернулся... Проходят рабочие... Дичков кричит:

«ВРАГИ». Режиссер зас деят. иск. А. Ивановский Оператор С. Белинкий Ленфильм. На фото ар Дауде в роли Клеопатры арт. Киселев в роли За хара Бардина и арт. Гле бова в роли Полины.

— Чего вы шатаетесь, дармоеды? Вон выгоню!
Рабочие уходят влево. Подходит Яков Бардин.
Яков Бардин обращается к Дичкову:
— Что, мастер? Опять вас разделали? Так вам и надо! Читал? И до тебя доберутся!..
Мастер с трудом сдерживается, но резко отвечать не смеет, — все-таки брат хозяина:
— А вы, барин, опять на завод пришли? Опять за водочкой посылать будете?
Дичков взглянул в сторону, увидел что-то и почти бегом бросился от Бардина...

Двор завода. Несколько рабочих читает листовку. Мастер Дичков подкрадывается. Его не замечают... Дичков хочет вырвать листовку. Молодой рабочий увернулся, бросился бежать...
Рабочие загораживают путь Дичкову. Дичков расталкивает рабочих, женщина-работница хватает его за руку, улыбается:
— Обожди, родимый!
Дичков взглянул и оскалился. Вырвал руку, побежал за рабочим...

Идет обычная работа, но чувствуется, что рабочие возбуждены. Молодой рабочий у станка. Он тяжело дышит, — видно, бежал только что... Подходит Дичков... Испытующе смотрит на работающего... Говорит...
— Подай сюда бумажку!..
Парень удивленно, чуть насмешливо:
— Какую-такую бумажку?
Дичков неожиданно грубо дергает его за плечо, поворачивает к себе. Парень стряхивает с плеча руку Дичкова. Дичков со всего размаха бьет парня кулаком по лицу...
Пауза...
Кулак Дичкова. Он разжимает и сжимает его, разминая кисть. Спокойный голос Дичкова:
— Как насчет бумажки?
Рука парня охватила лежащий рядом огромный разводной ключ...
Взмахивает ключом, хочет ударить, но его удерживают товарищи... Дичков хотел было ударить еще раз, но его сдержали... За ворот держат... за руку...
— Ты что? Опять волю рукам давать начал?
Мастер ругается, отталкивает рабочих. Акимов, что держал его за шиворот, поворачивает его и толкает. Мастер упал, поднялся и бросился бежать. Его догоняет 3—4 человека.
Схватили его. Вырывается, отбиваясь, кусая руки держащих... Убегает...

Двор завода. Бежит Дичков, без шапки, рукав еле держится...
Парнишка кричит ему вслед:
— Го-го-го...

Крыльцо конторы. Дичков вбегает в дверь, ведущую в контору. Не спеша идет Пологий, поглядывает по сторонам. Слышен резкий свист, вторично голос:
— Го-го-го...
Пологий недоумевает. Оскорбленный, скрывается он за дверью.
Кабинет директора. Шум, крик за окном. Директор Скроботов у окна. Он прислушивается к шуму. В дверь просовывается голова Пологого.
Пологий входит тихонечко:
— Извиняюсь!
Со звоном разбивается оконное стекло. Камень чуть не попал в Пологого. Он пригнулся...
Директор посмотрел на разбитое стекло.
Пологий одергивает пиджак. Перепуган.
Вбегает Дичков:
— Господин директор, заступитесь... бьют, шельмуют...
Директор не меняет позы. Голос Дичкова:
— Сюда идут, к вам...
Рука выдвигает ящик и берет револьвер. Директор берет фуражку, надевает ее. Идут к выходу. Пологий задерживает его, сообщает:
— Господин директор, здесь есть одна личность, не похожая на простого человека, с нормальным умом... я думаю, не он ли...
Директор говорит ему:
— Идите-ка вы на свое место и не суетитесь тут.
Директор уходит...
Дичков налил себе стакан воды, жадно пьет... Пологий говорит ему:
— Стекло разбили.

Двор завода. Плечом к плечу стоят рабочие...
Идет директор... Стоят рабочие... Директор идет... Останавливается...

— В чем дело? Что за шум?.. Безобразие!..

Акимов, отстранив впереди стоящего рабочего:

— Уберите мастера Дичкова. Мы с ним работать не согласны...

Директор удивлен:

— Кто здесь хозяин, я или вы?

Рабочие молчат. Голос директора:

— Ну... кто?

Акимов хочет подойти ближе, Левшин останавливает его, улыбаясь, говорит директору:

— Вы хозяин... вы...

Улыбка Левшина взбесила директора:

— Ну и... к чорту! Я сам знаю, что мне делать.. Поняли?

Поворачивается и уходит.

Акимов кричит ему вслед:

— Мастера долой! А ежели что — после обеда зашабашим...

Директор уходит, не оборачиваясь, спокойно, самоуверенно.

Рабочие волнуются, обсуждают столкновение с директором.

Шум, крики, ругань...

Левшин подходит к Акимову, говорит ему:

— Я говорил тебе, Яша, не горячись, а ты...

Акимов перебивает:

— Как же... молчать буду! Дожидайся!..

Подходит Ягодин и еще несколько человек... Левшин смотрит на собравшихся... На каждого глядит, как бы об'единяя этим подошедших.

— Нужно, как товарищ из города говорил, вот... выберем депутатов, пошлем к директору...

Балкон. Аграфена варит кофе. Входит в кадр газета «Биржевые ведомости»... Захар Бардин читает... Напротив его жена Полина. Брат Бардина, Яков, наливает большую рюмку водки. Маленькими глотками опорожняет ее. Шарит глазами по столу... Говорит Аграфене:

— Тут был коньяк... я видел...

Никто не реагирует на его слова. Лишь Аграфена молча ставит перед ним бутылку...

Яков Бардин прищурил глаза... Быстро входит директор Скроботов. Он возбужден, нервно теребит бородку. Захар Бардин поднялся было навстречу, но Скроботов уклонился от встречи с ним.

Захар Бардин закрывается газетой.

Скроботов зло сверкнул на него глазами...

Неловкое молчание. Полина взглянула на мужа, на Скроботова:

— Хотите простокваши?

Директор Скроботов не в силах больше сдерживаться:

— Я заявил рабочим, что скорее закрою фабрику, чем выгоню Дичкова...

Захар Бардин опускает «Биржевые ведомости». Слушает директора. Голос Скроботова:

— А вы, Захар Иванович, сказали рабочему Грекову, что Дичков грубый человек и вы его собираетесь прогнать...

Бардин суетливо поправляет пенсне, говорит:

— Позвольте... позвольте.. это не совсем точно...

Директор наступает на Бардина:

— Меня уважали, меня считали хозяином, теперь всем, всем ясно, что в доме два хозяина — добрый и злой...

Бардин бархатным голосом:

— Но, дорогой мой, если он бьет людей по щекам и прочее... Этого нельзя терпеть... Мы европейцы — мы культурные люди...

Скроботов говорит решительно и убежденно:

— Я командую пятнадцать лет... я знаю, что такое добрый русский народ, раскрашенный поповской литературой... все эти Чернышевские...

Яков Бардин озабоченно наливает коньяк в стаканчик и выпивает... Директор продолжает:

— Добролюбовы, Успенские и вообще... из России толку не выйдет никогда... страна анархизма.

Бардин вполне согласен с этим определением...

Голос Скроботова:

— Органическое отвращение к работе...

Захар Бардин слушает, сложа руки, вертит один палец вокруг другого... Меняет направление — вертит в обратную сторону...

— Да, но среди рабочих есть любопытные фигуры...

Кладет руки на стол, разглаживая скатерть...

— ...Но в массе — я согласен... очень распущены, очень.

Скроботов горячится:

— Сырой русский мозг не вспыхивает огнем разума.

Входит конторщик Синцов... Ждет, пока директор закончит свою тираду. Ждет спокойно. Скроботов продолжает:

— Когда в него попадает искра знания, он тлеет и чадит...

Конторщик:

— Михаил Васильевич! В контору пришли депутаты от рабочих, они требуют хозяина...

Директор не в силах сдержать злобу:

— Требуют? О! Пошлите вы их ко всем чертям!

Опускается в кресло...

Захар Бардин хочет что-то сказать... Кряхтит...

Хмурит брови... Директор удобно расположился в кресле. Он умеет брать себя в руки... Говорит почти спокойно:

— Пролетариат требует... раньше он у меня смирно просил...

Яков Бардин спрашивает у Аграфены:

— А где же наша актриса, жена моя?

Аграфена отвечает:

— С прокурором гулять пошли...

Яков Бардин щурит глаза...

Синцов стоит, опустив глаза:

— Что же сказать депутатам?

Голос директора:

— Пусть подождут... идите.

Синцов уходит.

Полина, смотря вслед ушедшему Синцову, говорит:

— Интересное лицо у этого служащего.

Скроботов отрывисто бросает:

— Это Синцов... конторщик, получает сорок рублей...

Яков Бардин заглядывает в сад.

Аллея парка. По аллее парка идет брат директора завода, прокурор Скроботов и жена Якова Бардина — артистка Татьяна Луговая. Татьяна идет с купанья. Она одета в модный капот. Прокурор в летней форменной одежде.

Татьяна обращается к прокурору:

— Вы знаете, как вас называет генерал? «Кладбище законов».

Прокурор поморщился:

— Генерал мне не кажется остроумным человеком....

Татьяна остановилась, смеется:

— Я ошиблась, он называет вас «гроб законов».

Прокурор обижен, он пытается парировать насмешки Татьяны:

— Вы оригинально кокетничаете, но не весело...

Татьяна спокойно взглянула на него, пожала плечами:

— Разве есть женщины, которым с вами весело?

Перекинула полотенце на другое плечо и, напевая, убежала.

Прокурор смотрит ей вслед.

Татьяна нагоняет Синцова:

— Михаил Николаевич, здравствуйте.

Синцов ласково говорит ей:

— Добрый день, как чувствуете себя, не устали вчера?

Татьяна отрицательно качает головой:

— Нет, спасибо... руки болят от весел...

Синцов пошел, Татьяна идет с ним. Говорит:

— Во всем, что вы вчера говорили, много ума, но еще больше чего-то враждебного...

Ушли, не слышно, что говорят...

Балкон. Прокурор говорит директору, одновременно заглядывая сквозь стекла балкона в сад:

— Насколько я понимаю, здесь дело идет не о человеке, а о принципе...

Директор рад, что его поняли наконец. Поворачивается к Захару Бардину;

«ВРАГИ». Режиссер засл. деят. иск. А. Ивановский. Оператор С. Белинкий. Ленфильм. На фото засл. арт. С. Магарил в роли Татьяны и засл. арт. Б. Послaвский в роли Якова Бардина.

— Именно. Стоит вопрос — кто хозяин на фабрике: мы с вами или рабочие.
Бардин рассеянно трет себе лоб:
— Ага... я понимаю...
Директор резко продолжает:
— Это нахалы. Они смотрят на меня волками... слышен запах социализма...
Бардин струхнул, замигал глазами:
— Что же вы хотите делать? А!
Директор застегнул пиджак, нахлобучил на голову фуражку:
— Закрыть завод. Пусть немного поголодают... Это их охладит...
Яков Бардин, выпив рюмочку коньяку и перевернув ее на блюдечко, закрывает стаканом, сверху кладет на донышко стакана пробку от бутылки и уходит.
Директор снял фуражку, говорит:
— Когда мы закроем завод, в дело вступятся женщины. Они будут плакать, а слезы женщин действуют на людей, опьяненных мечтами, как нашатырный спирт... Они отрезвляются...
Жена Бардина театрально всплеснула руками:
— Вы ужасно жестоко говорите.
Захар Бардин все еще ни на что не может решиться. Встает.
— Но знаете... эта мера... Ага! Так вы думаете закрыть, дорогой Михаил Васильевич... Не обижайтесь... Я отвечу минут через десять... Полина, я прошу тебя...
Полина уходит за мужем:
— Ах, боже мой! Как все это тяжело!
Директор сквозь зубы:
— Каша... кисель...
Прокурор положил ему руку на плечо:
— Зачем так распускаться?
Директор схватился за голову:
— У меня нервы болят. Пойми... я иду на завод и — вот...
Вынимает из кармана револьвер:
— Меня ненавидят. Я не могу бросить дело — в нем весь наш капитал.
В дверях появляется Полина:
— Михаил Васильевич, прошу вас.
Директор прячет револьвер в карман и, многозначительно взглянув на прокурора, уходит в комнату...

Татьяна Луговая сидит в кресле-качалке. К ней подходит прокурор. Медленно качается кресло...
— Кричат. Все почему-то начинают кричать. Почему ваш брат такой возбужденный?
Татьяна останавливает движение качалки.
— Мне наша жизнь кажется любительским спектаклем. Роли распределены скверно, талантов нет.
Прокурор насмешливо:
— Все жалуются: ах, какая скучная пьеса!
Татьяна встает:
— Да. Это начинают понимать статисты и все закулисные люди... Однажды они прогонят нас со сцены...
Прокурор:
— Не бойтесь, не прогонят...

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Кабинет. Бардин, подавленный, сидит в кресле.
Директор сидит напротив, играя цепочкой часов. Вынимает часы. Полина нервно обмахивается веером.
Директор говорит:
— Сейчас 17 минут одиннадцатого... или я закрою завод, или ухожу...
Полина гладит мужа по голове:
— Да, да. Мы решили... Мы не можем уступать... и, наконец, это просто социалисты научили их, они и кричат.
Бардин, наконец, обрел голос:
— Нам нужна конституция, а совсем не это...
Подходит директор:
— Ну и прекрасно! Решено...
Бардин сделал неопределенный жест рукой... Директор уходит... Захар Бардин задумывается на секунду, говорит Полине:
— Собственно мы не терпим убытков, спешные заказы готовы, в складах кое-что есть...

Балкон. Со ступенек быстро сбегает директор... Подошел к прокурору, взяв его под руку, отвел в сторону:
— Ну... завод закрыт. Пошли телеграмму губернатору и требуй солдат...

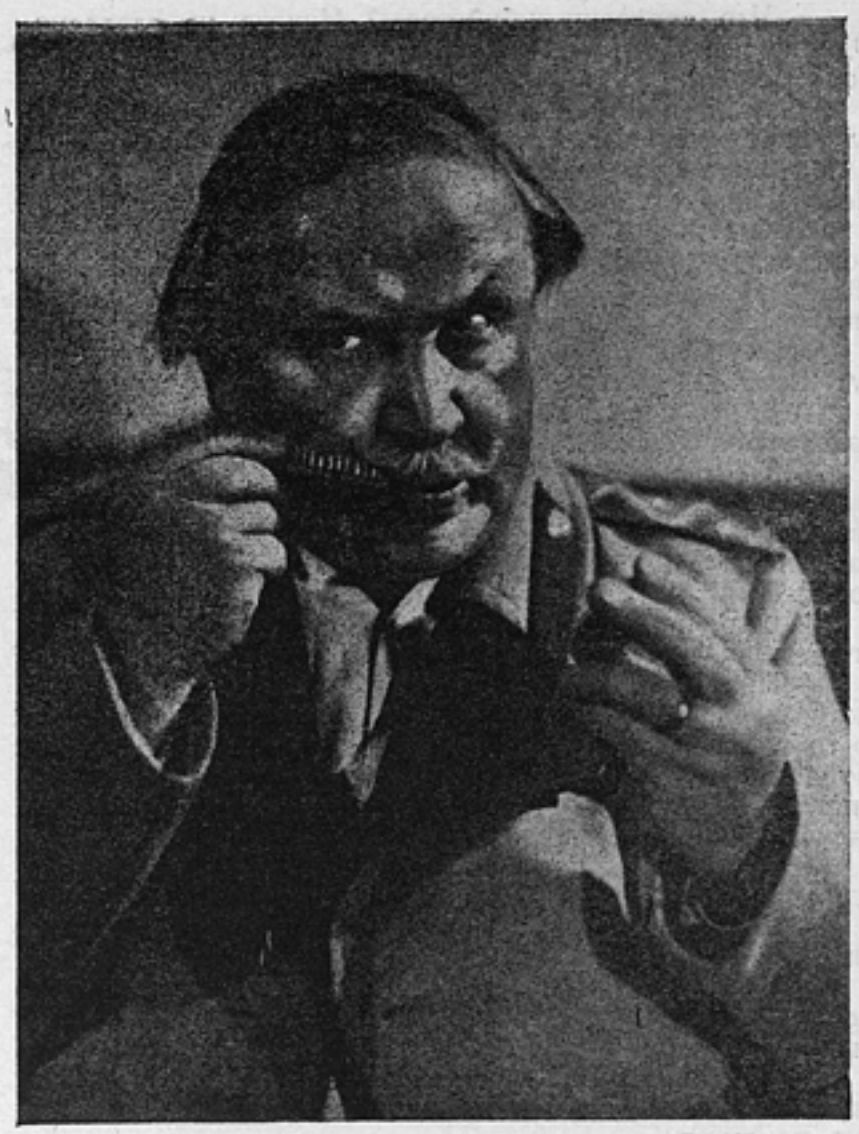
— Ага, ну, ну, хорошо!
Прокурор деловито кашлянул.
Директор с самодовольной решимостью:
— Иду об'явить этим «депутатам» — к чорту!
Уходят... один налево, по дорожке, другой — направо.

Двор завода. Греков догоняет Синцова. Говорит ему:
— Прокламации свое сделали, товарищ Синцов.
На груде железного лома расположился Яков Бардин и трое рабочих. Перед ними водка, закуска. Бардин разглагольствует пьяным голосом.
— Ну, пейте! Пейте же! Вам приятно видеть, что брат вашего хозяина — пьяница. Пьяница и бездельник.
Один из рабочих говорит:
— Что вы, Яков Иванович, зачем же...
Яков Бардин поднимает рюмку:
— Ваше здоровье...
Выпивает, закусывает...
Рабочие тоже опрокидывают рюмки.
Яков Бардин вытирает губы, щуря глаза:
— А завод закроют! Закроют! Что — взяли?
Рабочие встревожены. Двое незаметно уходят... Уходит и третий... Бардин, не замечая, что остался один:
— Брат хозяина — пьяница. Ха-ха! Это должно внушать... равенство всех людей... ха-ха-ха!

На балконе — Полина и Луговая. Слышен голос генерала:
— Раз-два, левой, раз-два...
Появляется генерал, за ним Конь... Луговая встает...
Генерал командует марширующему на месте Коню:
— Взвод, стой!
Полина подходит к генералу, она возмущена его вечным издевательством над денщиком...
Она хочет предупредить ссору:
— Ты знаешь, дядя, мы закрываем завод.
Генерал мигает недоуменно глазами:
— Ага, прекрасно! Он свистит рано утром. Спишь, вдруг ууу... уу... закрыть его.
Генерал захохотал... Гогот. Вбегает Надя. За ней идет Клеопатра, потом Греков. Надя искренно, весело:
— Приключение! Выходим мы из лесу... вдруг — трое пьяных рабочих...
Клеопатра перебивает:
— Одним словом, этот молодой человек уговорил своих пьяниц-товарищей оставить нас в покое.
Греков обращается к Наде:
— Я могу итти?
Надя ласково:
— О, нет, пожалуйста. Вы сядьте. Тетя, да пригласи же его сесть. Хотите чаю?
Полина шокирована:
— Надя, я не понимаю твоего экстаза... все это смешно...
Генерал храбро выступил:
— Ну, баста. Возьми десять рублей и... шагом марш...
Доволен своим «экспромтом».
Надя вздрогнула, как от удара, почти закрыла лицо руками...
— Дед... зачем?
Греков улыбнулся, пожал плечами, отвечает генералу:
— Благодарю... не нужно...
Греков уходит. Генерал его окликнул:
— Эй!
Греков остановился, повернулся в полоборота... Генерал спрашивает:
— Вы кто такой?
Греков, не меняя позы:
— Рабочий...
Генерал деловито:
— Кузнец?
Греков насмешливо:
— Слесарь.
Генерал подходит ближе к Грекову.
— Это все равно... Почему ты не берешь денег?
Надя слушает... На ее лице какое-то новое выражение серьезности.
Ответ Грекова:
— Не хочу.

Надя обрадована, что Греков ответил так... Правильно ответил... Хорошо...
Генерал опешил, но сказать что-нибудь все же хочется:
А! Может, ты хочешь попросить руку барышни?
Захохотал генерал... Все смущены выходкой генерала... Надя хочет и дедушку унять и Грекову об'яснить...
Греков подходит к генералу. Спрашивает спокойно и серьезно:
— Вам сколько лет?
Генерал недоуменно:
— 61 год... ну и что же?
Греков тихо говорит ему:
— В эти годы надо быть умнее...
Он уходит...
Генерал забормотал, как индюк:
— Как! Мне! Умнее!
Надя догоняет Грекова:
— Послушайте, не сердитесь... им жарко... У них дурное настроение...
Клеопатра, обмахиваясь веером:
— Скажите, какой гордый испанец!
Генерал рассвирепел:
— Каналья! Болван! Чучело гороховое!
Надя смотрит на своего дедушку, как будто впервые видит его. Голос генерала:
— Это их Захар распустил... вольнодумство...

Контора. Депутаты от рабочих сидят на скамейках. Входит Синцов. Бодро, весело он говорит депутатам:
— Пологий, жалуется... Ну, теперь, значит, один за всех, все за одного, так, что ли?
Левшин серьезно, как бы отвечая своим мыслям:
— Так, так... все значит вместе, как один...
В дверь заглядывает конторщик Пологий — директорский шпион.
Пологий входит. Синцов сразу меняет тон. Его голос становится добродушно насмешливым: он берет у Пологого бумажку, которую он принес ему:
— А... накладная... Очень хорошо.
Пологий нахохлился, косится на депутатов.
Синцов засмеялся:
— Пологий жалуется... У него этой ночью фабричные ребята огурцы украли...
Один из рабочих сдвинул брови... скосил глаза... подмигнул насмешливо...
Пологий, подняв палец, возмущенно:
— Позвольте-с. Собственность нарушает...
Голос Левшина:
— Крохобор вы, Пологий. Кляузник.
Пологий вздернул плечом, поежился:
— Язык дан человеку для вознесения жалоб, да-с. А чужие огурцы рвать нельзя-с. Озорство.
Подбежал к столу, схватил накладную и ушел. Синцов проверил, не остановился ли «кляузник» за дверью, повернулся к рабочим:
— Директор начнет пугать закрытием завода... Держитесь крепко...
Дверь резко отворилась, входит директор. Депутаты встают. Молча почтительно кланяются...
Директор старается сдержаться, но не может. Говорит насмешливо, со злобой:
— Ну, депутаты! Эх вы!
Левшин говорит:
— Мы, барин, по-хорошему хотим...
Лицо директора. Глаза задерживаются на лицах рабочих.
Слышен шум приближающейся толпы... Депутаты переглядываются... Шум нарастает. Директор кашлянул, заложил руку за спину.
Крыльцо конторы. Возбужденные рабочие идут к крыльцу конторы. Доносятся отдельные возгласы:
— Врешь! Не закроешь! Довольно с нас!
Крыльцо. Подходят... все плотнее толпа... Свист... Мрачные лица, усталые, веселые, гневные... молодые, старые...
Свист го-го-го...
Директор смело выходит на крыльцо...
— Чего вам еще надо? Послали своих депутатов...
Из-за спины директора идут депутаты, они идут к толпе, к своим, сходя по ступенькам, не глядя на директора... один, второй, третий, четвертый...
Последним идет Синцов. Он останавливается позади директора... Смолкает шум.
Директор оглянулся, встретился с ним глазами...



«ВРАГИ». Режиссер засл. деят. иск. А. Ивановский. Оператор С. Белинкий. Ленфильм. На фото нар. арт. респ. В. Гардин в роли генерала Печенегова

Левшин выступает вперед:

— Надо нам, чтобы мастера прогнали, да расценки...

Директор перебивает его:

— Вам надо. А я хочу, чтобы Дичков остался, он дельный мастер, а если работать не хотите — хорошо. Завод мы закрываем.

Рабочие надвигаются... Некоторые входят на ступеньки крыльца.

— Врешь!

Шум, крики, угрозы.

Директор выхватывает револьвер:

— Позвать станового, урядника! Разогнать этих дармоедов!

Шум нарастает.

Греков кричит в лицо директору:

— От дармоеда слышу...

Директор отступает — несколько человек уже почти поднялись на крыльцо. Неожиданно директор ударяет одного из них ногой в живот.

Двое поддерживают рабочего, который получил удар... Почти несут его...

Остальные напирают... Директор виден... Фуражка на нем с'ехала, в руке револьвер. Кто-то вырывает его...

Движение... Выстрел... Дым...

Директор согнулся, падает на крыльцо... Становится тихо.

Стоящие у крыльца шарахаются назад.

Женские крики:

— Родимые...

Синцов на ступеньках:

— Чего вы наделали!

Крики:

— Кто стрелял? Ребята, дело губите, сами себе яму роете.

Лежит директор. Левшин и несколько рабочих склоняются над ним. Голос директора:

— Я устал... устал...

Становой склоняется над директором:

— Вы видели, кто стрелял?

Директор слабеющим голосом:

— Какой-то рыжий.., рыжий...

Становой распоряжается:

— Немедленно собрать всех рыжих.

Левшин снял фуражку:

— Торопил, торопил всех, а сам вот...

На балконе сидят Бардин, Полина, Луговая... Надя со слезами на глазах подходит к Полине.

Надя упрекает Полину:

— А вы, тетя, вы еще за границей жили... О политике говорите. Не пригласить человека сесть... не дать ему чашки чая... Эх, вы!.. баронесса!..

Полина встает в негодовании:

— Это ужасно! Это нестерпимо!.. Когда твоя мать, умирая, поручила мне тебя...

Надя не может сдержать слез:

— Не трогайте мою маму. Она была бедная, а бедные богатым не родня...

Все прислушиваются. Шум, крики... Вбегает конторщик Пологий. Он запыхался... Хочет говорить, не может...

Надя вскрикнула:

— Что это? Что?

Бардин в нетерпеливом ожидании:

— Ну!

Пологий, оглядываясь, переводя дух:

— Позвольте сказать...

Пологий:

— Сейчас убит господин директор... Сейчас... выстрелом...

Все обступают Пологого:

— Убит? Как! Что вы! Кто? Стрелял кто?

Клеопатра у двери пошатнулась. Прислонилась к косяку.

Слышен голос:

— Не может быть...

Пологий поясняет:

— Господин директор были в ажитаже и попали ногой в живот... рабочему...

Полина подходит к Клеопатре:

— Моя дорогая...

Клеопатра резко отталкивает ее:

— Подите прочь! Ведь это ваше дело, ваше...

Полина падает в обморок. Надя и Луговая поддерживают ее.

Бардин в замешательстве:

— Я не понимаю... Разве можно бросать такое обвинение...

Клеопатра наступает на него:

— Вы натравили на него рабочих...

Полину приводят в чувство, но она все слышит:

— Вы! Они боялись его, они дрожали перед ним и вот вы, вы виноваты...

Полина не выдерживает:

— Остановите Клеопатру, что она говорит!

Полина закинула голову. Голос Клеопатры:

— На вас его кровь...

Бардин зажал уши ладонями, бросился в дом. Голос Клеопатры:

— Берегитесь, берегитесь... это ваше дело... кровь...

Крыльцо конторы. Видно, как рабочие несут тело директора к дому. Урядник подскочил к становому. Козырнул:

— Рыжие головы, ваше высокоблагородие...

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

Телеграф. Петя Цветаев взволнован. Он ерошит волосы, тяжко вздыхает. В руках его текст телеграммы:

Бунт рабочих — необходима присылка вооруженной силы.

Он не знает, что делать. Передавать ли. В дверь заглядывает начальник почты:

— Депешу за № 346 пометьте срочная...

Петя пишет: **срочная.**

Рука Пети ложится на ключ...

Лицо Пети-телеграфиста...

Он выполняет «долг»...

Двор Акимова. Заросший травой дворик. На сеннике, вынесенном на траву, лежит жена Акимова — Даша... Перед ней сидит дочь Ольгунька...
Срывает травинки. Старый пес Казя, раскинув лапы, греет брюхо... Но вот Казя насторожился, ушами поводит... Хвостом завилял... Ольгунька тоже всматривается...
Даша глядит, прядь волос за ухо положена. Идет домой муж ее — Акимов.
Входит, открывая ветхую калитку. Дочка протягивает ручонки.

— Па-па!.. Пи-шел... Папа!..

Акимов прислонился к дереву. Лицо его бледно, кажется, что он болен:
Голос Даши:

— Устал?..

Акимов глядит на нее...
Даша встает с сенника:

— Вольно ж с товарищами шататься... знаю...

Уходит в дом, дверью хлопает... Ольгунька с Казей играет, за шею обнимает лохматого... Акимов стоит у дерева неподвижно...
Потом делает несколько шагов и, подходя к сеннику, ложится... уткнувшись лицом в подушку.
Казя обнюхивает его голову... лизнула замасленную кепку... Дочка протягивает пучок травы.

— Нн-а.

Акимов лежит, закрыв глаза, положив под голову руки... Ползет Ольгунька у ног отца... Из кармана брюк блеснуло что-то. Тянется ручонка девочки... Это рукоятка браунинга. Открывает Акимов глаза — боится взглянуть, боится голову поднять...

— Па-па!

Резко поднимается Акимов. Вскочил, револьвер глубже в карман запихал... Грозит пальцем дочурке:

— Нельзя!

Улыбаясь, смотрит ребенок...
Голос Даши:

— Какая жизнь... когда муж такой разумник...

Резко повернул голову Акимов:

— ...что ему товарищи дороже семьи...

Чайная. Небольшое помещение, закопченное, замызганное...
Комната доотказа набита народом...
За одним из столов старый подвыпивший рабочий озлобленно стучит кулаком, кричит:

— За что убили? Говори! Что строг был. На то и хозяин...

Мрачная фигура, не иначе шпик, подзуживает:

— Социалисты убили, против царя они...

За соседним столом молодые рабочие. Один из них говорит:

— Ишь, шкура! Запела свою песню против царя...

Старый рабочий совсем озверел... замахнулся бутылкой, слезы льет, орет... У него отнимают бутылку... с трудом усаживают... Здоровенный парень из кружка молодежи хохочет:

— А ну, возьми его! Куси его! Куси!

Подбежал Павел Рябцов:

— Тише, брось! Сенька, песни петь будем?

У стойки безрукий Сенька. Гармонист гармонь подбирает, пальцы разминает.

— Пой! Чего тебе, безрукому, делать-то боле!.. Пой за здоровье Бардиных...

Подходит хмельной рабочий, сыплет в шапку Сенькину, лежащую на скамье, несколько медяков.

— За руку твою не платили... За пенье твое я отвечаю...

Гармонист взял несколько аккордов, и вот в воздух впилась высокая теноровая нота, протяжная, вибрирующая.

«Эх, да в непогоду... Ветер, завывает...»

Утихает пьяный галдеж. Тенор Сеньки дрожит, замирает в тоске:

«А мою головушку злая мысль терзает...»

В дверях комнаты собралась толпа рабочих, жадно слушает песню. Все притихли, только где-то там, в соседней комнате, попрежнему стучат стаканы, гудят голоса, но и они ослабевают.
За столом Левшин и Ягодин разговаривают:

— Акимов убил. Жаль, нужный нам товарищ... Подменить бы другим...

Левшин задумчиво:

— Что сделаешь убийством? Ничего не сделаешь. Одного пса убить — хозяину другого купить...

Поет Сенька:

«Эх, да пойду я в степи, поищу там доли...»

Слушают хмельные, усталые лица:

«Матушка пустыня, приюти сироту...»

Недоуменно слушает подмастерье. Волосы непослушные в разные стороны топорщатся на голове...
Поет безрукий Сенька...
Лицо человека, который свое отработал...
Вниз смотрят глаза, хмурятся вздрагивающие брови...
В комнату врывается молодой парень.. По его лицу текут слезы. Он орет:

— Брось петь, брось, Сенька!

Залезает за бутылки:

— Ты мне всю душу расковырял... не могу больше...

Звон стекла.
Рвет на себе рубашку... Его с трудом удерживают...
Рабочие слушают, они тоже не могут больше... так жить...
Голос Сеньки:

— Сил моих нет. Ах вы, дьяволы!..

Его удерживают... Рвется парень... Голос из толпы:

— Правильно говорит...

Входит телеграфист Цветаев и Греков. Греков ищет кого-то глазами... Пошел...
Подходит к Левшину... Стол молодежи. Приход телеграфиста и Грекова заметили...
Греков и телеграфист садятся к столу Левшина:

— Телеграмму послали, солдат вызвали...

Один из услыхавших эту весть шепчет соседу:

— Солдат вызвали...

Люди, лица, табачный дым:

— Солдаты идут... телеграмма... выступили...

Все громче шум голосов, все ширится движение в этой низкой темной комнате...

— Сенька, пой! Сволочи... Ребята, не скули...

Задетая кем-то лампа качается.. Тень пляшет по стенам, по людям...
Пьяный рабочий кричит, размахивая бутылкой:

— Я сам солдат.

Другой голос:

— Это значит за работу за нашу...

Кто-то пытается подняться на стол. Хочет говорить, но стол опрокидывается... Голос из толпы:

— Ай-да! Завод жечь! Правильно!

Левшин хочет говорить... Хочет успокоить людей... но слов его не слышно...

Двор Акимова. На матраце лежит Акимов, низко склонив голову. Он в тяжелом раздумье... Издалека, из-за реки слышен звук гармошки... Он закрывает голову руками, не хочет слышать ничего... К окошку подходит Даша с дочкой... Наклоняясь к Ольгуньке, шепчет что-то молодая женщина... Ольгунька слушает... Говорит, глядя на отца:

— Спать... идем спать...

Акимов оглянулся тревожно. Говорит дочке строго:

— Спать. Спать.

Рукой махнул. Мать с дочерью на руках отходит от окна. Окно закрывается... Акимов вернулся к своим мыслям... Крыльцо. Даша в дверях стоит, смотрит на мужа. Говорит тихо:

— Спать пора.

Акимов встал, пошел к крыльцу... Ему захотелось рассказать ей обо всем, обсудить вместе...

— Даша, слушай... У нас на заводе... мы с товарищами...

Даша не этих слов ждала. Голос Даши:

— Ну, опять волынку эту заводишь... Люби ты меня без слов этих твоих...

Акимов отшатнулся от жены... Даша почувствовала его отчужденность, встала, мрачно посмотрела на него:

— Спать пойду... а, ты, чай, к товарищам...

Акимов кивнул головой:

— Да, да...

Даша уходит, дверь закрывается.

— Ну, и неси тебя...

Комната Синцова. Синцов торопливо разбирает бумаги, книги... Он ждет обыска... Рвет старые газеты... Подошел к кровати, выдвинул сундук...
С самого дна сундука достал несколько номеров «Искры», хотел было разорвать газеты, но отложил их к отобранным книгам. Вошел Греков и телеграфист Цветаев. Греков говорит:

— Товарищ Синцов! Идемте скорее. Директор вызвал солдат... наши хотят завод сжечь...
Синцов встревожен, схватил фуражку, глядя на Цветаева...
Передает ему отобранные книги и газеты...
— Спрячь...
Все трое уходят.

Огромная толпа рабочих рвется к воротам завода.
Охрана ничего не может сделать. Урядник показался... Увидел — и был таков... Перед воротами Левшин и Ягодин.
Они пытаются уговорить рабочих... Крики:
— Жги завод! Жги! Пусть одни уголья останутся...
Левшин кричит:
— Зачем жечь? Сами же строили. Отцы наши и деды... что сработано, то свято, труды людские ценить надо, а не жечь...
Ягодин распинается:
— Братцы, товарищи, зачем жечь?
Греков и Синцов пробиваются сквозь толпу...
Греков смел и энергичен... Они поднимаются на выступ ограды:
— Сжечь, а потом что? А жены, а дети — по миру? С голоду дохнуть?
Синцову удалось захватить внимание рабочих. На какой-то момент задержать их гневный порыв. Синцов обращается к толпе:
— Сожжете завод — хозяин получит страховку, выведет новые корпуса, еще больше разбогатеет, а вас... вас ждет безработица и голод...
Из толпы:
— Дело говорит. Сжечь легко, а как дальше-то...
Кричит молодой вихрастый парень:
— А зачем солдат вызвали? Зверь...
Синцов, пользуясь переломом настроения, говорит:
— Созовем в цеху собрание, вызовем хозяина — пусть об'яснение даст.
Греков улыбаясь:
— Откроем завод... Не бойтесь... Откроем...
Ворота завода открываются. Рабочие всей массой хлынули в ворота.

Зал. Татьяна сидит у окна, кутаясь в платок. Вбегает Полина:
— Таня, Таня, прошу тебя, иди туда... эта Клеопатра...
Полина возбуждена, говорит торопливо:
— Она сошла с ума.
Татьяна резко вскочила:
— Да отстаньте вы от меня... с'ешьте скорее друг друга, не путайтесь под ногами у людей...
Полина убегает... Сталкивается в дверях с Яковом Бардиным... Он пьян, еле стоит на ногах. Жена подходит... видит, что он совершенно пьян.
Голос Луговой:
— Яков... что с тобой? Зачем ты так пьешь? Это убило тебя...
Яков, с трудом передвигая ноги:
— Как бы я ни был пьян... мозг работает с проклятой настойчивостью...
Татьяна снова подошла к мужу:
— Яков... как это странно все... еще не так давно жизнь была совершенно ясна...
Яков уставился в одну точку:
— Суета, суета. Она становится все более драматической.
Неожиданно кричит:
— Эй, пьяницы, бездельники, комики, забавники... Прочь со сцены!
Луговая смотрит на него. Яков Бардин хохочет... Идет к дивану, рухнул на него...
Татьяна начинает говорить с тоской и силой:
— Да, да, я артистка... я думала, что стою на сцене твердо, что я могу вырасти высоко...
Яков Бардин слушает жену. Она продолжает:
— Мне тяжело, мне неловко перед людьми, они смотрят на меня холодными глазами... Я чувствую себя слабой, безоружной перед ними... Я не могу их взять.. возбудить... Я хочу дрожать от радости, я хочу говорить слова, полные огня, страсти, гнева, слова, острые, как нож, горящие как факелы... Я хочу бросить их людям, бросить щедро, страшно, пусть люди вспыхнут, закричат, бросятся бежать... Я остановлю их и снова бросаю им слова, прекрасные, как цветы, полные надежды, радости и любви... мне аплодируют, музыка, цветы... ме-

«ВРАГИ» Режиссер засл. деят. иск. А. Ивановский. Оператор С. Белинкий. Ленфильм. На фото арт. Жуковский в роли директора и засл. арт. Б. Поплавский в роли Якова Бардина.

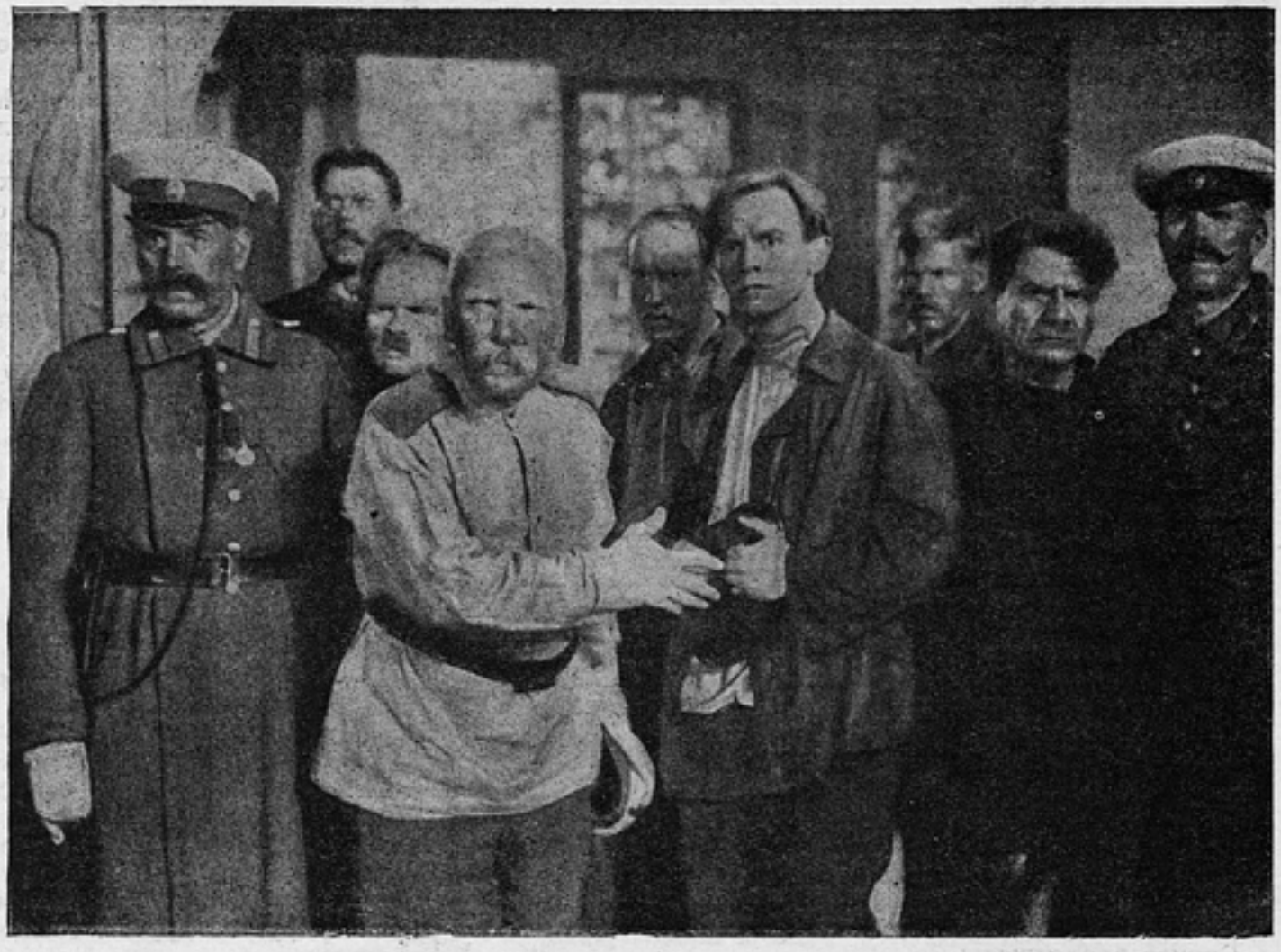
ня несут на руках... О... я хочу другой жизни, жизни, в которой искусство необходимо всем и всегда... чтобы я не была лишней...
Яков Бардин, широко открыв глаза, машет руками...
Татьяна в ужасе смотрит на своего мужа...
Яков, как бы отгоняя от себя что-то страшное:
— Передо мной морда, широкая, неумытая морда... Она спрашивает меня... ну, понимаешь... ну...
Подбегает Захар Бардин, за ним Клеопатра. Захар зажал уши руками, мотает головой:
— Я вас прошу замолчать...
Клеопатра яростно наступает:
— А, вы заигрывали с рабочими, вам нужно их уважение, и вы бросаете им жизнь человека, точно кусок мяса злым собакам...
Захар бросился в кресло:
— Что она говорит?
Голос Клеопатры:
— Правду, предатели... правду!
Полина выступает как королева:
— Сударыня, мы порядочные люди...
Клеопатра прерывает ее, вопит во все горло:
— Порядочные люди! Мой муж был порядочный человек, он знал народ лучше вас...
Бардин сдерживается, не знает, чем остановить поток слов этой женщины.
Голос Клеопатры:
— Он не болтал, как вы... а вы вашими подлыми глупостями предали его...
Захар Бардин бросился из комнаты:
— Вот бешеная баба!..
Полина кидается за ним... Клеопатра убегает на балкон...

ЧАСТЬ ПЯТАЯ

Цех. Свинцов, стоя на станке, говорит речь. Это речь партийного товарища, уверенного в правоте идеи своей партии.
— Товарищи! Тяжелые события произошли на нашем заводе, хозяева в ответ на требования рабочих закрыли завод. Мало того, директор Скроботов для подавления стачки вызвал солдат. Скроботов ненавидел рабочих и он сам виноват в своей смерти. Этот жестокий человек угрожал револьвером... рабочие принуждены были обороняться... Но, товарищи, мы должны осудить этот случай — таким единоборством победы не добиться. Убили одного хозяина — придет другой. Только тогда, товарищи, мы победим, когда сумеем противопоставить царству смерти и нагайки мощную силу сознательных революционных масс. Будем держаться крепко, вызовем сюда директора, пред'явим ему наши требования.
По толпе рабочих точно вихрем ударило. Она закачалась, и сотня голосов сразу крикнула:
— Директора сюда! Директора!

Кабинет директора. Захар в волнении ходит по комнате. Прокурор стоит у открытого окна, всматриваясь в темноту сада. Надя сидит на диване и читает книгу. Бардин взволнованно говорит:
— Придут солдаты... настроение рабочих повысится.
Прокурор, услышав слова Бардина, притворил окно и сурово бросил через плечо:
— Вы не должны уступать этим людям.
Бардин вскинул на нос пенсне:
— Да, но теперь такое время, когда к рабочим необходимо относиться более мягко... в такие эпохи разумный человек должен иметь друзей в массах...
Его перебивает голос Нади:
— Дядя...
Надя оставила книгу и обратилась к вошедшему в кадр Бардину:
— Почему рабочие вам не верят? Не понимаю... Удивительно...
Бардин недоуменно пожимает плечами и садится на диван. Прокурор, опираясь на подоконник, со злой иронией говорит:
— Они верят только тем, которые обращаются к ним с речами на тему «пролетарии всех стран, соединяйтесь!». В это они верят.
Надя с большим чувством ему отвечает:
— Когда я слышу эти слова... этот всемирный созыв... мне кажется, что мы на земле лишние.
Прокурор раздраженно отходит от окна и, подойдя к дивану, возбужденно говорит:
— А я уверен, что скоро на земле раздастся другой клич: «культурные люди всех стран, соединяйтесь, идет варвар, чтобы растоптать плоды тысячелетних трудов человечества».
В дверь кабинета влетает Пологий и срывающимся от волнения голосом докладывает:
— Господин хозяин, на заводе бунт... требуют вас...
Бардин, как ужаленный, вскакивает с дивана и, бестолково заметавшись по комнате, кричит:
— Они сожгут завод. Полина! Полина!
Вбегает жена Бардина. Захар берет себя в руки, приглаживает волосы:
— Что? Что такое? Необходимо итти... Вы, прокурор, может быть, тоже пойдете.
Прокурор с насмешкой ему отвечает:
— Нет... зачем же... это вы хотите иметь друзей в массах...
Полина бросается к мужу на шею:
— Ты мой мученик, страдалец!

В цеху возбужденно шумят рабочие. Их останавливают голоса:
— Сам идет. Директор. Хозяин.
Гробовое молчание встретило Бардина. Рабочие расступаются перед ним.
— Позвольте...
Бардин, отстраняя рабочих коротким жестом руки, взбирается на кучу железа.
Бардин взволнован. У него нет уверенности в благополучном исходе встречи с рабочими. Вот он пытается заговорить, но буря негодования, разразившаяся в цехе, останавливает его с раскрытым ртом.
Через плотную толпу рабочих пробирается становой и урядник. Наконец, им удалось пробраться к импровизированной трибуне Бардина и встать около нее.
Приход урядника и станового придает смелость Бардину, и он начинает свою речь:
— Вы хотели меня видеть... я пришел... я хочу добра... хозяева не звери...
Слушают рабочие говорящего Бардина. Его все время прерывают насмешливые выкрики рабочих.
— Вот что надо понять, вы знаете — я не злой человек. Я всегда готов помочь вам, я желаю добра.
Выкрики:
— Мы понимаем. Кто себе зла желает... Знаем мы ваше добро.
Ягодин кричит:
— А кто солдат вызвал?
Негодующе зашумел весь цех. Бардин замахал руками. Начал оправдываться:
— Это не я. Это покойник директор. Я тут не причем. Поверьте. Я не хочу солдат. Не надо крови. Неужели неосуществимо мирное, разумное течение жизни. Я хочу добра... только добра...
Рабочие никак не могут успокоиться. Их старается перекричать голос Бардина. Быстро входит Греков, в руках его прокламация. Он кричит:
— Товарищи! Вот листовка. Вот правда о нашей жизни.
И, сняв фуражку, начал читать:
— Товарищи, посмотрите, что делается кругом, со всех сторон несутся вести о безработице...
Все отвернулись от Бардина. В цехе воцарилась тишина. Даже в самом дальнем углу цеха слышно каждое слово Грекова.
— Закрываются фабрики и заводы, нищета и голодная смерть носятся в рабочих семьях. Богачи пользуются всеми благами мира, ничего не делая...
Внимательно слушают рабочие.
— Мы же несем каторжный труд за грошевую плату. Капитал — это бездушный идол...
Бардин вытирает вспотевшую лысину.
— ...в жертву которому мы приносим свое здоровье, свою жизнь, радость и счастье...
Читает Греков:
— Мы машины для получения прибыли, без нас фабрикант не может существовать.
Ягодин еле сдерживается...
— Но лишь только мы ему станем не нужны, он выбрасывает нас на улицу, как ненужный хлам.
Становой подмигнул уряднику, тот за его спиной что-то записывает.



«ВРАГИ». Режиссер засл. деят. иск. А. Ивановский. Оператор С. Белинкий. Ленфильм

— Фабриканты — наши враги, фабриканты — сила, для борьбы с которой мы должны противопоставить свою силу.

Греков кончает в напряженной тишине:

— Наша сила в об'единении, в дружном товарищеском союзе.

Ягодин не выдержал и выбежал вперед:

— Постой! Дай сказать!

И, положив руку Грекову на плечо, кричит:

— Я, конечно, простой рабочий, но чувствую, где правда. Рабочий народ теперь может легко разгореться, верно сказано, что из искры возгорится пожар.

Бардин окончательно растерялся. Он оглядывается по сторонам, смотрит себе под ноги.

— Уже тлеет внизу, нужна только искра, и будет пожар.

Снова записывает урядник.

— Яркое будет пламя, и слепые увидят, кто враг...

Кричит Ягодин, обращаясь к Бардину:

— Вы, барин, хотите затоптать пожар. Топчите! Здесь вы затоптали, оно, там, за вами и перед вами. Не потушите! Не потушите!

Ягодина схватывают за плечи и прячут в рабочих рядах. Левшин, Синцов, Греков успокаивают рабочих.

Бардин подавлен, он прячется за спинами полиции.

Наконец, удалось успокоить рабочих. Когда наступило молчание, выступил Левшин:

— Вот вам рабочая воля: завод чтобы завтра открыть...

Из-за спины полиции появляется Бардин, как китайский болванчик. Он кивает головой.

— Мастера Дичкова поганой метлой с завода выгнать, станового и урядника унять, чтобы не гавкали на рабочих, как псы цепные.

Бардин жестом заставляет уйти станового и урядника:

— Уйдите... уйдите...

Под свист и улюлюканье они уходят.

Крики.

Бардин поправил сбившийся галстук и обратился к рабочим:

— Очень разумно... да... да... я согласен. Завтра же завод откроем... Дичкова прикажу прогнать... но вы должны отыскать убийцу директора, это мое условие... да. Да. Я же хочу добра... только добра...

Группа молодых рабочих, среди них Рябцов. Он затягивает песню, ее подхватывают:

«Смело, товарищи, в ногу».

Несколько старых рабочих протестует. Но песня ширится, растет.

— Запели... К чему галдеть... Дело пришли делать, а не песни петь.

Радость хотя бы незначительной победы песней льется из груди рабочих. Рабочие удовлетворенно расходятся — их требования приняты.

Акимов, убивший директора, взволнованно пробирается сквозь толпу. Его настроение замечает Левшин. Он крепко схватывает его за руки.

— Погоди, Яков... всегда успеешь... ты нужный нам человек... вспомни о жене, об Ольгуньке маленькой...

Тяжелый вздох сотрясает грудь Акимова. Он опустил голову.

Левшин его уводит.

Зал. Бардин возвращается с видом триумфатора. Его под руки ведут жена и Надя.

— Зачем вражда. Неужели неосуществимо мирное, разумное течение жизни...

Вошел прокурор. Захар с протянутой рукой направляется к нему.

— Завод мы решили открыть завтра.

Прокурор не берет протянутой руки:

— Кто это «мы»? Мне кажется, вы должны были посоветоваться с нами, а не решать вопрос единолично.

Резко повернулся и ушел. Хлопнула дверь за прокурором. Бардин удивленно снял пенсне и, растерянно глядя на своих спутниц, говорит:

— Я не понимаю... Я же хотел добра... только добра...

У калитки сада. Ночь. Доносится песня. Ее бодрый характер заражает Синцова и его товарищей. Они, сами того не замечая, решительно шагают в такт песне. Большое молчание.

Греков взял руку Синцова:

— Товарищ Синцов, вам бы уйти отсюда. Арестуют вас...

Синцов без колебания отвечает:

— Ну что же! А если я уйду — это произведет сильное впечатление на рабочих, и вас арестуют.

Греков весело:
— Посидим.
В кадр входит Синцов с товарищами. От аппарата выбегает Надя, за ней артистка Луговая. Надя кричит:
— Матвей Николаевич! Матвей Николаевич!
Синцов и Греков остановились. К Синцову подошла Надя.
Синцов и Надя:
— Ну что, Матвей Николаевич, успокоились?
Синцов с улыбкой:
— Да... рабочие редко побеждают, и даже маленькие победы дают им большое удовлетворение...
Синцов протянул руку. Надя радостно заулыбалась, по-мужски тряхнула его руку. Синцов все еще не выпускал руки:
— Вы любите рабочих?
— Это не то слово. Я с ними долго жил. Вижу их силу... Верю в их разум...
В кадр входит Татьяна и слышит его последнюю фразу, говорит:
— И в то, что им принадлежит будущее.
Синцов смело посмотрел ей в глаза:
— И в это.
Татьяна уходит. Синцов идет за ней. Надя обращается к Грекову:
— Греков, мне страшно. Вдруг все как-то спуталось, и я уже не понимаю... где хорошие люди, где дурные...
Греков ей отвечает:
— Распутаетесь. Вы только не бойтесь думать... Думайте бесстрашно до конца.
Татьяна и Синцов подошли к калитке. Попрощались. Татьяна ушла в калитку. Синцов ее провожает взглядом, что-то вспомнил. Быстро подошел к калитке и крикнул:
— Татьяна Николаевна!
Татьяна обернулась и вернулась к решетке ворот.
Синцов продолжает:
— У меня есть к вам просьба...
Синцов тихо говорит ей:
— Вызваны жандармы... будет обыск... необходимо спрятать кое-какие бумаги и книги...
Татьяна смутилась, заволновалась:
— Мое положение в доме не позволяет мне смотреть на комнату, отведенную мне, как на свою...
Синцов, чуть-чуть улыбаясь:
— Не можете значит. Ну, что же...
Татьяна повернулась уходить, бросая на ходу:
— Не обижайтесь на меня.
Синцов насмешливо:
— Нет, ваш отказ понятен.
И отвернулся от нее. В кадр вбегает Надя и с радостным волнением говорит Синцову!
— Матвей Николаевич! Надо думать бесстрашно. Думать... до конца. Правда ведь? Правда?

Берег реки. Ночь. Тишина. У самого обрыва силуэт двух людей. Молча обнявшись, стоят Паша Рябцов и его невеста. Дуня, пытаясь развеселить его, напевает:
«Что, соловушка, невесел,
Что головушку повесил...»
Павел никак не может стряхнуть с себя тоскливых мыслей. Дуня забеспокоилась, тормошит Павла за плечо:
— Да ты что? Белены, что ли, об'елся. Гляди-ка, слова не вымолвит...
Слезы проступили в ее голосе. Павел очнулся от дум, старается ее успокоить:
— Ты что опять слюни распускаешь?
Схватил ее, приподнял от земли.
— Вот брошу в реку. Будешь знать.
Дуня испуганно вырвалась, смеется. Притворно повеселел и Павел. Дуня внимательно посмотрела на него:
— Что-то есть у тебя на уме, Паша... Смотри, уж не разлюбил ли?
Паша обнял ее крепко и поцеловал, ответил:
— Брось дурить, Дуня... Ничего у меня на уме нет, каков был, таков и есть.
Обнял и пошли по берегу.

Костер. У костра сидит Левшин, Ягодин и еще двое рабочих. Левшин продолжает разговаривать:
— Акимова нам бы вызволить, зашлют ведь его... на каторгу... подменить бы другим... нам Акимов нужен... я вот с товарищами советовался... все как в один голос...
Его останавливает плеск воды. Левшин прислушался, быстро встал и скрылся в темноте. Все замерли в настороженном ожидании...
У самой воды стоит Левшин. К берегу причалила лодка. Паша Рябцов складывает весла. Паша вылез из лодки. Левшин радостно обнял его и повел к костру.
— Приехал, Пашок. Приехал.
К костру подходит Левшин с Рябцовым. Паша, обменявшись рукопожатием с присутствующими, садится рядом с ними. Опускается на камень Левшин.
Левшин продолжает начатый разговор:
— Тут, Пашок, дело общее, товарищеское, теперь, брат, всякая хорошая душа цену имеет, люди, которые кой-что поняли... дороги.
Рябцов встряхнул волосами, отвечает:
— Знаю, что ж, я пойду...
Ягодин испытующе:
— Ты молодой, а это — каторга.
Рябцов уверенно:
— Ничего... я убегу...
Левшин:
— Ты подумай... погоди...
Рябцов его перебивает:
— Что же думать! Убили, так кто-нибудь должен теперь за это...
Левшин продолжает:
— Верно. Должен. А ежели одному не пойти, — многих потревожат лучших, дороже тебя, Пашок, для товарищеского дела.
Рябцов решительно встает и продолжает с большой серьезностью:
— Хоть молодой, а я понимаю — нам надо цепью... крепче друг за друга... соединимся... окружим... тесней, в готово.
Ягодин заулыбался. Поднялся Левшин, погладил Рябцова по голове, сказал:
— Так значит завтра скажешь.
Рябцов нетерпеливо его перебивает:
— Ладно... ладно... я пойду теперь...
Повернулся и ушел. Левшин провожает его взглядом.
Левшин глубоко вздохнул и, повернувшись к товарищам, говорит:
— Хороший народ расти начал.
Ягодин усмехнулся:
— По погоде и урожай...
Левшин прислушался к песне:
— Этак-то пойдет, выправим мы дело... Эх, скорее бы распутаться!..
По реке плывет лодка с Пашей. Далеко-далеко мерцает свет.

ЧАСТЬ ШЕСТАЯ

Двор Акимова. В куче песка возится с дворовой собакой Ольгунька. Пес, развалившись на спине, стоически терпит маленькие ручонки, теребящие его уши, дергающие его за хвост. Но вдруг собака насторожилась, прислушалась и с лаем бросилась к забору, оставив растерявшуюся, вот-вот заплачущую Ольгуньку. Заливается пес.
Из дверей дома вышла обеспокоенная Даша, оглядывается, прислушивается.

Слободка. В клубах пыли идут, поют похабную песню солдаты.

Двор Акимова. Даша, взяв на руки плачущую Ольгуньку, несет ее в дом.

Слободка. Из окна высунулся пожилой рабочий, прислушивается и с сердцем захлопнул окно.
Услыхала песню и группа рабочих, беседующая на завалинке у одного из домов. Один из рабочих встал и, кивнув головой в сторону песни, медленно пошел в ворота дома, за ним мрачно потянулись остальные.
Закрываются ворота.
В кадр пустой улицы вступает колонна солдат. Впереди офицер, за ним отбивающие дробь барабанщики.

Пустые орбиты закрытых окон.
Вымершая улица.
Идут солдаты.
Запертые ворота.
Пустая улица.
Во дворе у дома Бардиных расположился отряд конных жандармов.
Спешившиеся жандармы, в ожидании приказаний, собрались в кружок, беседуют между собой.

Балкон. За чайным столом собрались Полина, Клеопатра, ротмистр Бобоедов, генерал.
В правом углу кадра на лестнице, спускающейся в сад, старый вахмистр всматривается вдаль.
Все стараются наперебой угодить ротмистру. Клеопатра смотрит на него томными глазами. Ротмистр польщен, поминутно откашливается, разглаживая пушистые усы.
Полина:

— Ротмистр, еще чаю.

Бобоедов:

— Благодарю вас. Красиво здесь очень. Чудесная местность.

Их перебила Клеопатра:

— Ротмистр, при вас мне сразу стало легче. Свободнее...

Бобоедов с чувством собственного достоинства отвечает:

— Наша обязанность, мадам, вносить в общество бодрость.

Старик вахмистр прислушивается. Услышал барабаны генерал, заулыбался, одернул мундир и направился к столу.

— Раз-два. Раз-два...

К столу подходит вахмистр, щелкнул каблуками, рапортует:

— Солдаты-с, ваше благородие, прикажите начать.

Бобоедов обвел кругом себя глазами, молодцевато закрутил ус и рявкнул:

— Обыскать подлецов!

Комната Грекова. Руки роются в сундуке...
На столе...
Шарят по постели...
Ироническое лицо Грекова...
Недовольно барабанит по столу пальцами жандарм-поручик.
Широченная спина жандарма, стоящего на коленях. Он роется в сундуке, выбрасывая из него вещи. Жандарм выбросил последнюю вещь, встал, повернулся и отрапортовал:

— Ничего нет, осмотрели, ваше благородие.

Из угла комнаты спокойно наблюдает за обыском Греков. Услышав рапорт, иронически улыбнулся.
Поручик заерзал на стуле и, вспыхнув, обратился к Грекову:

— А не известно ли вам, кто те мерзавцы, которые разбрасывают преступные прокламации, а?

Греков приподнялся и, сделав два шага вперед, вызывающе отвечает:

— Мы мерзавцев первый раз видели.

Наступило молчание, все замерло. Офицер вскочил и, истерически затопав ногами, закричал:

— Выведите вон этого скота!

Двое жандармов, взяв под руки Грекова, влекут его к двери.
Мать бросилась к сыну.
Но ей путь перерезал офицер.
Брезгливо сморщив лицо, он изрек:

— Вы преждевременно ревете, сударыня. Смотрите, вам не хватит слез впоследствии.

Мать с залитым слезами лицом, озлобленно кричит ему вслед:

— У матери на все сил хватит, на все, коли у вас есть мать — она это знает, да!

Комната Левшина. Жандармы заканчивают обыск.
Вахмистр Квач стоит посреди комнаты, недовольно озираясь по сторонам, но вот его взгляд на чем-то задержался.
Икона с теплющейся лампадкой.
Квач быстро пошел в угол к иконе и начал шарить за ней рукой. Старуха, жена Левшина, перекрестилась и, укоризненно качая головой, проговорила:

— Уж ты, батюшка... да там разве только житие святых.

Квач вынул из-за иконы связку книг.
Революционные брошюры.
Вахмистр взглянул на растерявшуюся от неожиданности старуху, погано улыбнулся и протянул.

— Да... житие святых...

Комната Синцова. На пол падает книга.
Ротмистр Бобоедов осматривает шкаф с книгами. Взял книгу, быстро перелистал ее и ловким движением кисти отбросил в сторону.
Строго звучит голос Синцова, стоящего, опершись о печку:

— А зачем это нужно бросать книги на пол?

Удивленно поднял голову жандарм, роющийся в столе, он хочет что-то сказать стоящему рядом старику-вахмистру, но, увидев его лицо, пытливо всматривающееся в Синцова, сдержался.
Бобоедов прищурился и еще быстрее залистал книгу.
Снова звучит голос Синцова:

— Солдат! Подними книги!

Жандарм удивленно обернулся к Синцову. Ротмистр насмешливо посмотрел на него и протянул в нос:

— Н-но... поднимите.

Один из жандармов наклонился и, искоса поглядывая на Синцова, начал подбирать книги.
Старый вахмистр, всматривающийся в Синцова, злорадно заулыбался и заговорил:

— Ваше благородие. Они совсем не г-н Синцов, а другое.

Бобоедов подскочил на месте:

— Как, говори яснее.

В кадр входит вахмистр и продолжает:

— Да я же их знаю... они жили на брянском заводе, и там их имя было Марков. Там мы их и арестовали. Они и не барин, а простой слесарь... они не иначе как бежали...

Бобоедов приятно удивлен:

— Так... значит вы не Синцов... те-те-те...

Синцов спокойно замечает:

— Кто бы я ни был, вы обязаны вести себя со мной прилично... не забывайте...

Бобоедов нахохлился:

— Ого! Сразу видно серьезного человека.

И обратился к вахмистру:

— Ты сам повезешь его, смотри в оба!

Тот козырнул.

Жандармы ведут арестованных. Среди них: Левшин, Ягодин, Греков. Их провожает толпа народа. Кто-то из толпы кричит:

— Гулять пошли, Греков?

Греков повернулся на окрик и ответил:

— Почет нашему брату! Со стражей ходим!

Высокий рабочий в толпе злыми глазами смотрит на жандармов и говорит другому:

— Хоть бы ночью таскали, а то днем... без стыда, сволочи!

Жандармы идут угрюмо, стараясь ничего не видеть и не слышать. Навстречу им трое рабочих несут большую полосу железа и, направляя ее на жандармов, кричат:

— Берегитесь, рыбаки.

У ворот стоит группа жен рабочих. Они смотрят на арестованных, их трогают эти молодые, честные, трезвые, люди, уходящие с улыбками на лицах в тюрьму.

Двор Акимова. На первом плане забор и калитка, в глубине дверь дома. Из нее быстро выходит Акимов, он идет к калитке, за ним спешит жена, в чем-то его уговаривает.
Акимов и Даша вышли из калитки и двинулись вдоль забора. Даша:

— Что ты, холостой, что ли! Солдаты там.

Ей удалось схватить за рукав и удержать Акимова. Акимов старается вырваться.

— Пусти, Даша. К товарищам. Нельзя ведь...

Наконец, это ему удалось, но Даша преследует его, как тень.

— К товарищам. А мы с Ольгунькой — пропадай?

Хотела еще что-то сказать, но Акимов повернул за

угол. Даша остановилась и закричала:
— Хоть бы вас переловили скорей, окаянных.

Слободка. В толпе стоит Дуня, смотрит по сторонам. Вдруг схватилась за грудь:
— Паша!.. Господи!..
Низко склонив голову, между двух жандармов идет Паша Рябцов. Из толпы ему вслед несутся негодующие возгласы:
— Ах, чтоб тебя... директора, слышь, убил... ить... волчонок, и не смотрит... поблагодарим родителей... да, воспитали сыночка...
Дуня вырвалась из толпы, она рвется к Рябцову, ее удерживают подруги.
Уходящая фигура Рябцова.
Дуня схватилась за голову:
— Паша!.. Мой Паша!.. Убил!.. Да что же это!.. А-а-а!
Ноги подкосились, побледнела вся, упала.

Кабинет Бардина. Бардин, притаившись за занавеской, смотрит в окно.

Двор и ворота дома Бардина. Выстроились солдаты. Появляется офицер, солдаты гаркнули:
— Здравия желаем, ваше благородие!
Кабинет Бардина. Бардин, как ужаленный, отскакивает от окна и быстро идет в глубь кабинета. Влетает Бобоедов. Он налетает на Бардина, тот роняет пенсне. Ротмистр защелкал шпорами и понесся дальше, оставив растерянного, близорукого, шаркающего по полу Бардина.
— Пардон, я кажется не в ту дверь...

Двор и ворота дома Бардина. Под дождем арестованные мокнут. Через двор пробегают Надя и Таня. Поднимаются на террасу. Балкон. Таня и Надя замечают арестованных. Удивленно они смотрят на них.

Двор и ворота дома Бардина. В группе арестованных Синцов. Татьяна что-то соображает, затем уходит в дом, оставив Надю одну.

Двор и ворота дома Бардина. Левшин мрачно смотрит на родственницу своего хозяина.
Греков смотрит на террасу.
Надя встретилась глазами с Грековым, смутилась.
Греков усмехнулся и повернулся к ней спиной.

Зал. Посреди комнаты большой стол. Вокруг стола стулья, все сделано, как в зале заседания. По комнате ходит прокурор, потирая руки, напевая какую-то бравурную мелодию. Входит Татьяна. Останавливается. Прокурор заметил ее, садится за стол и делает вид, что читает бумагу.
Татьяна медленно двигается к нему.
К прокурору сзади подошла Татьяна и положила ему руку на плечо. Прокурор вздрогнул одними глазами и еще больше углубился в бумагу.
Татьяна:
— Вы не замечаете, что мы с вами родственные души? Нет? Напрасно!
Прокурор осторожно старается высвободить плечо, кладет бумагу и, стараясь быть холодным, отвечает ей:
— Догадываюсь, в чем дело... но Синцов скомпрометирован очень сильно.
Татьяна ближе наклоняется к нему.
— А если я попрошу вас оставить его.
Прокурор говорит:
— Это не будет иметь успеха.
Татьяна смотрит ему в глаза:
— Не верю, если бы я сильно захотела, вы отпустили бы Синцова.
Прокурор теряет равновесие. Его рука осторожно комкает бумагу. Татьяна хочет заставить себя поцеловать прокурора, но не в силах этого сделать, с отвращением отходит от него.
Отошла Татьяна.

— Не могу... не умею... а все-таки вы цените эти ваши принципы ниже поцелуя женщины...
С грохотом вваливается Бобоедов. Увидев Татьяну, защелкал шпорами, молодцевато подошел к ручке:
— Прелестная мадам Луговая. Я видел вас в Воронеже... Как же... наслаждался вашей тонкой игрой...
Татьяна выслушала и ушла из комнаты.
За столом, судорожно сжав бумагу, сидит обалделый прокурор.
Шаги приближающегося к нему Бобоедова выводят его из транса, и он сердито начинает расправлять на столе смятую бумагу.
В кадр входит Бобоедов:
— Итак, мы подаем это блюдо так: в центре этот... как его.
Прокурор сурово отвечает:
— Синцов...
Ротмистр, распустив усы:
Синцов... Трогательно. А вокруг него пролетарии всех стран. Так. Это радует душу.

Дорога и ворота дома Бардина. Надя горячо спорит с поручиком.
— Да, да. Ваши солдаты бьют женщин... они плачут... это невозможно...
Поручик яростно возражает.
— Солдаты никогда не обижают женщину...
Надя тянет его с собой по направлению к воротам:
— Пойдемте, пойдемте. Честное слово.
— Женщина для солдата святыня.
Из калитки вылетает поручик, за ним Надя.
Поручик делает страшные глаза.
— Что такое? Чините притеснения? Кто обижал этих баб?
Солдаты вытянулись. Фельдфебель ест глазами начальство.
— Никак нет, ваше благородие. Никаких притеснений.
Поручик налетел на жен рабочих:
— Кто вас бил? Обижал?
Женщины испуганно шепчут:
— Никто, барин, никто.
С галантной улыбкой поручик подлетает к Наде:
— Вот видите. Только в армии еще сохранилось рыцарское отношение к женщине.
Надя недоверчиво качает головой:
— Ну, знаете ли, вы сделали такие страшные глаза...
Поручик и Надя уходят.
Жены рабочих двинулись было за ними, но фельдфебель захлопнул калитку, толкнул одну женщину в спину и погрозил кулаком.

У калитки сада. У ограды, волнуясь, ходит Акимов. Остановился. Надумал что-то. Решительно перелез через забор и спрыгнул в сад.

ЧАСТЬ СЕДЬМАЯ

По аллее парка идет Захар Бардин и его жена. Бардин упивается своей речью:
— Надо же понять, что пропаганда социализма в такой форме, как у нас, — невозможна.
Полина идет с гордо поднятой головой, она вставляет свое веское мнение:
— Занимайтесь политикой, но при чем тут социализм?
Слышен возглас Клеопатры:
— Убийца найден!
Бардин и Полина взволнованы, остановились. Полина перекрестилась.
На балконе стоит Клеопатра:
— Да, да. Его сейчас приведут.
У балкона. Быстро подходит Бардин и Полина.
— Какой-то мальчишка... Я бы велела пороть его каждый день до суда...
Клеопатра, произнеся свою тираду, ушла. В дверях она сталкивается с Надей.
Надя сбегает с балкона. Бросилась в качалку.
— Что такое делается? Какие-то дурачки с усиками распоряжаются...
Бардин присел на скамью.

— Гремя шпорами, хватают людей.
Полина поднимается на балкон.
— Грозят... женщины плачут...
Надя с волнением раскачивает качалку.
— Ну, а вы? Вас куда-то затолкали.
Полина говорит со ступенек балкона, быстро повернувшись:
— Эти люди пришли защищать нас...
Надя перестала качаться.
— Ах, тетя! Солдаты не могут защитить от глупости, не могут.
Полина сходит со ступенек и угрожающе направляется к Наде:
— Что-с?..
Бардин подскочил на скамейке:
— Ну, знаешь...
Надя смело выдерживает натиск. Она возбужденно говорит:
— Все это из-за вас! И солдаты и жандармы и все...
Бардин решительно встал со скамьи:
— Эти аресты тоже... и бабы плачут... все из-за нас?
Полина величественно смотрит на Надю, иронически подняв руку, она изрекает, подходя к Наде:
— Твоя покойница мать...
Надя резко ее прерывает:
— Мама работала, ела свой хлеб, а вы? Что вы делаете? Чей хлеб едите?
Надя со слезами убежала в сад. Полина опустилась на скамью возле мужа:
— Что это такое, Захар? Что это за характер?
Резко встала, взяла мужа за руку. Ушли.

К балкону подходит Акимов... заглядывает в дом...

За столом сидят прокурор, ротмистр Бобоедов, следователь, толстый человек с большим красным лицом, письмоводитель... Важно прохаживается генерал Печенегов. Захар Бардин заглянул в дверь и исчез снова. Конторщик Пологий одет несколько тщательнее, сосредоточенно деловит...
В дверях Клеопатра. Позади них Татьяна и Надя. Заглядывает Захар Бардин... Сразу скрывается.
Становой вводит арестованных (Греков, Левшин, Ягодин, Рябцов и др.). Становой суетится — выслуживается. Ротмистр оглядывает арестованных...
Надя смотрит... Она слышит слова:
— Ставь их здесь, рядом... Старик, становись с краю, не стыдно тебе, старый чорт?..
Становой и старик. Греков подошел, дерзко говорит:
— Зачем же вы ругаетесь?
Левшин добродушно успокаивает Грекова:
— Ничего, должность такая... обижающая человека...
Ротмистр развалился в кресле, приняв картинную позу:
— Который убийца? Этот?
Вахмистр толкает вперед Рябцова:
— Так точно, ваше бродь... он самый...
Прокурор с ненавистью смотрит на Рябцова:
— Это ты убил моего брата? За что?..
Рябцов мнет в руках фуражку:
— Он нас мучил...
Надя смотрит на Рябцова. Рябцов задерживает взгляд... вероятно, на ее лице...
Бобоедов с некоторой долей любопытства смотрит на убийцу... констатирует:
— Какой звереныш!
Посматривает в сторону, словно спрашивая: «Не правда ли?»
Бобоедов нахмурил брови...
Говорит Конь:
— Вы его напрасно схватили, не он убийца...
Рябцов слушает. Позади стоит Конь:
— Он по реке ехал тот час... присягу приму...
Прокурор смотрит «пронзительным» взглядом. Рябцов спокойно говорит:
— Это я после... ехал...
Открыто поднял глаза...
Он и не думает использовать выступление Коня...
Конь беспокойно и торопливо поясняет:
— Не он, говорю. Он по реке ехал и песни пел...
Жестом указывает на генерала:
— Еще их превосходительство сказали: хорошо бы, говорит, лодку опрокинуть... чтобы выкупался он... да.
Голос генерала:
— Молчать! Кру-гом! Шагом марш!
Конь повинуется команде. Уходит.

«ВРАГИ». Режиссер засл. деят. иск. А. Ивановский. Оператор С. Белинкий. Ленфильм. На фото арт. Чикаевский в роли Акимова, арт. Таскин в роли ротмистра Бобоедова, арт. Тамарин в роли прокурора Ник. Скроботова

Генерал, покручивая ус:
— Как же опрокинуть... река... вода... Дурак... шутки не понял...
Прокурор говорит следователю и ротмистру Бобоедову:
— Возможно, что этот мальчик не настоящий преступник, а подставное лицо... понимаете, его подкупили...
Рябцов стоит прямо и спокойно.
Следователь в замешательстве:
— Да... но вот он сознался...
Арестованные стоят спокойно...
Бобоедов продолжает допрос:
— Алексей Греков.
Голос ротмистра:
— Который Греков?
Арестованный Греков выступает вперед. Он не снимает шапки, но говорит тихо:
— Я Греков.
Квач срывает с него шапку, но Греков успевает вырвать ее у него...
Квач в замешательстве...
Бить, вроде как, неудобно...
Бобоедов впился глазами, думает сбить спесь вопросом:
— Вы, Греков, привлекались к дознанию в Смоленске по делу о революционной пропаганде среди рабочих?
Греков немедля:
— Да.
Бобоедов опешил.
— Такой молодой и такой талантливый господин...
Бобоедов заглядывает в бумаги:
— Господин Пологий, скажите, что вы знаете о Грекове.
(Шаги Пологого).
— Я-с... Так-с...
Пологий подошел, покашлял, потянул носом, боднул воздух головой:
— Греков... юноша очень дерзкий... в обращении...
Надя подвигается вперед — прислушивается.
Голос Пологого:
— Предводительствует молодыми...
Пологий обстоятельно:
— ...а пожилыми руководствует Левшин...
Арестованные слушают голос Пологого:
— ...человек фантастический в своих речах-с...
Ропот... Смешки...
У дверей. Надя не удержалась:
— Ах, какой мерзавец!
Греков вскинул глаза в сторону Нади...
Пологий стоит у стола с видом жертвы... Он готов «перенести все»...
Голос Бобоедова:
— Ну-с, дальше...
Пологий продолжает, убрав излишнюю спесь:
— Их соединяет господин Синцов, личность, не похожая на простого человека с нормальным умом... он читает разные книги...
Синцов выступает вперед:
— Послушайте, господин жандарм, прекратите этот спектакль...
Голоса:
— Правильно!..
— Довольно!..
Бобоедов орет. Стучит по столу кулаком.
— Смирна-а!

На балкон вбегает Акимов. Он отталкивает солдат от дверей и вбегает в комнату. Голос Акимова:
— Пусти!

Зал. Вбегает Акимов.
Расталкивая арестованных, бежит к столу...
Пологий пятится. Бобоедов, прокурор, следователь — все трое замерли...
Акимов говорит:
— Это я убил директора.
Бобоедов совершенно сбит с толку...
Прокурор пронзительно смотрить на Акимова...
Левшин говорит Акимову:
— Ведь тебе пистолет к груди приставили, ты тогда и того...
Прокурор с негодованием:
— Вы слышите? Он старый лгун!

Бобоедов орет:
— Ма-алчать!
Акимов вызывающе:
— Не кричи, барин. Мы не кричим...
Надя не в силах больше сдерживаться. Подходит к арестованному:
— Послушайте, разве это вы убили? Это они всех убивают своей жадностью... трусостью...
Поворачивается к сидящим за столом:
— Это вы, вы преступники!..
Отдельные слова:
— Барышня... Правильно...
Бобоедов орет:
— Вышвырните его вон!
Сильное возбуждение среди рабочих:
— Будет! Швыряли... Довольно... Загорелись. Никаким страхом не погасите...
По знаку Бобоедова солдаты и жандармы вытесняют рабочих на террасу.

Двор и ворота дома Бардина. Поручик Стрепетов, услышав шум, командует:
— Смирна!

Зал. Все родственники набросились на Надю:
— Боже мой! Девчонка!
Полина всплескивает руками:
— Ужасно!
Надя кричит:
— Все вы... без сердца...
и бежит к дивану.
Надя плачет, спрятав лицо в подушку (вышито гарусом: «добро пожаловать»).
К дивану стекаются родственники... Бардин возмущен...
— Выродок...

Бобоедов в дверях отдает приказание вахмистру:
— Сейчас же сажать в телеги, и марш в город!
Подошедшему Пологому:
— Предуведомляй... Всегда предуведомляй.

Двор и ворота дома Бардина. Арестованных усаживают в телеги. Возгласы, причитания.
Даша хотела попрощаться с Акимовым, солдат оттолкнул...
— Яшенька, куда?
Из ворот выезжают телеги, жены бегут следом.

Слободка. Даша бежит возле телеги, у нее на руках дочка.
Кричит Акимову:
— Яшенька, милый! Как же мы-то с Ольгунькой?
Акимов отвечает:
— Товарищи помогут...
Рябцов увидел Дуню, стремительно соскочил с телеги, бросился к Дуне. Торопливо он шепчет ей:
— Не сердись, ведь не я убил. Так надо было для товарища...
Дуня:
— Паша... что ты со мной сделал... с сердцем моим...
Конвойный тянет Рябцова... Голос Рябцова:
— Увидимся, не скучай. Ну, улыбнись, Дуня!
Дуня бросилась следом... Дуня поравнялась с телегой...
— Паша!.. Мой Паша!
Рябцов кричит соскакивая:
— Дунька! Ну, улыбнись, Дуня!
Жалкая улыбка появляется на лице Дуни. Рябцов смеется. Он обнимает Дуню...
— Ах ты, аладья моя!
Жандарм схватил его за шиворот... одна Дуня стоит...
Не плачет Дуня...

Слободка. Едут телеги с арестованными... Выходят из домишек люди...
Провожающих все больше и больше. Даша идет с Ольгунькой... Какой-то рабочий берет у нее ребенка. Несет...
У ворот дома группа. Отходит один, второй... еще секунда, и двое оставшихся идут провожать...

Рабочий несет Ольгуньку... За ним уже толпа...
Греков вскочил на телеге, крикнул:
— До свиданья, товарищи! Мы вернемся! Скоро вернемся!
Движутся телеги... Слышны отдельные возгласы провожающих:
— До свиданья! Ждем вас! Не забудем! Смелее, товарищи!
Затем песня:
«Вот да калина...
вот...
в лес по ягоду...
ходила...»
(и т. д.)
Из переулка показалась рота солдат. Поручик Стрепетов ведет ее. Песня звучит все громче. К телеге, на которой сидит Синцов, прорывается группа рабочих:
— Синцов... Наш ты... Спасибо за науку... Не забудем... Исполним...
(Песня очень громко).
Конные жандармы отгоняют рабочих...

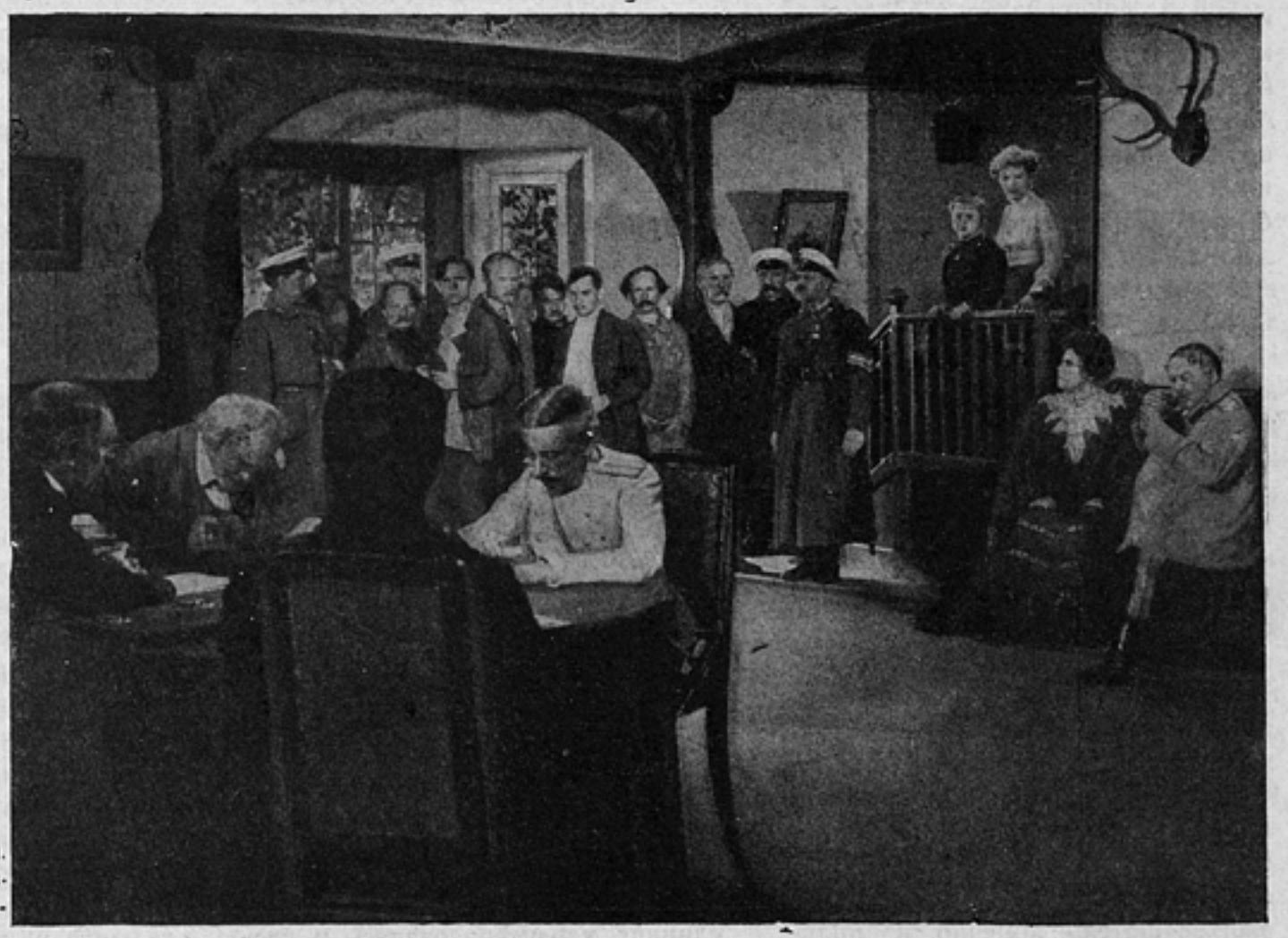
Вышка дома Бардина. На балкончике Татьяна и Надя... Видны телеги с арестованными. Они поют: «Смело, товарищи, в ногу».
Татьяна говорит:
— Эти люди победят...
Татьяна обнимает Надю.
— Не плачь... они победят...

Ворота завода. Об'явление «Завод закрыт» срывает Пологий...
Сторож распахивает ворота... Идут на работу люди...

Слободка. Едут телеги с арестованными. Ширится пение.
Провожающие услышали гудок... Останавливаются... Надо итти на работу... Идут обратно... оборачиваются...
— Не забудем!.. Ждем!..
Телеги едут... Уже нет провожающих... Музыка.

В ворота завода входят рабочие. Они входят в ворота удовлетворенные — завод открыт под их давлением...
Один из проходящих про себя напевает:
«Вышли мы все из народа, дети семьи трудовой...»

Дорога в город. Рабочая слободка осталась позади, телеги едут по лесной дороге.
Вахмистр сидит рядом с Синцовым, курит трубку. Хитро взглянув на Синцова:
— А мало вас все-таки...
Синцов задумался:
— Будет много... погодите...
Тянутся телеги с арестованными.



«ВРАГИ». Режиссер засл. деят. иск. А. Ивановский. Оператор С. Белинкий. Ленфильм.

СЦЕНАРИЙ И ПЬЕСА

О сценарии А. Ивановского „ВРАГИ“

И. БЕРЕЗАРК

Советская кинематография в долгу перед великим пролетарским писателем. Правда, «Мать» Пудовкина являлась важной главой в истории советского киноискусства. Были и другие, более или менее удачные попытки инсценировки горьковских произведений («Каин и Артем», «Дело с застежками»), но эти опыты горьковских инсценировок уже в прошлом. За последние пять лет советское киноискусство почти не обращалось к горьковской тематике. Между тем несомненно в ближайшем будущем встанет вопрос об экранизации важнейших горьковских произведений — об освоении советской кинематографией горьковского наследства. Дело чести советской кинематографии создать высокохудожественные фильмы на основе литературных произведений Горького.

Экранизация горьковских произведений дело исключительно трудное. Пожалуй, в этом смысле Горький один из наиболее трудных для кинематографии русских писателей-классиков. Можно представить себе картину, где сохранилась бы основная сюжетная линия той или иной горьковской вещи, где были бы переданы все персонажи, их среда, быт, их диалоги, и которая вместе с тем еще далеко не разрешила бы вопроса о кинематографическом воплощении горьковских произведений. При экранизации важно не только передать горьковский сюжет, но и найти горьковский стиль, воплотить горьковские образы во всей их глубине и выразительности, наконец, донести до зрителя замечательный горьковский язык. Сам по себе сюжет или даже внешняя биография основных героев у Горького еще очень мало дают для раскрытия основной идеи художественного произведения. Извольте, например, рассказать своими словами сюжет «Жизни Клима Самгина». Никакого представления об этой гениальнейшей горьковской эпопее ваш слушатель, конечно, не получит. То же относится и к «Делу Артамоновых», и к «Фоме Гордееву» и к многим другим горьковским произведениям.

Это необходимо иметь в виду, когда мы будем сейчас говорить о первой за последние пять лет попытке киноинсценировать произведения Горького. Речь идет о сценарии Ивановского по «Врагам» Горького, который снимается сейчас в киностудии «Ленфильма».

Задачи, стоявшие перед Ивановским, были исключительно трудны. Помимо общих трудностей горьковских инсценировок, о которых мы говорили выше, задача Ивановского усложнилась еще оттого, что он пытался инсценировать горьковскую пьесу.

Нам кажется, что вообще пьесы инсценировать гораздо труднее, чем повести или романы. Внешнее сходство сценария и пьесы, по существу своему, является кажущимся. В конце концов характерными чертами, отличающими и пьесу и сценарий от других литературных жанров, является их метражность, необходимость уложить взятую писателем тему в определенные рамки времени. В остальном жанровое различие пьесы и сценария исключительно значительно. Более того, сценарий, как литературное произведение, несомненно приближается к ряду повествовательных жанров. Недаром основная часть сценария (за исключением диалога) пишется обыкновенно в повествовательной форме, драма же построена в основном на диалоге и имеет свои особенности, резко отличающие ее от всех других литературных жанров. Впрочем, представляем здесь слово Горькому, который в своей сравнительно недавней статье «О пьесах» замечательно ярко и сжато определил особенности драматического искусства.

«Пьеса — драма, комедия — самая трудная форма литературы, — трудная потому, что пьеса требует, чтобы каждая действующая в ней единица характеризовалась и словом, и делом самосильно, без подсказываний со стороны автора. В романе, в повести люди, изображаемые автором, действуют при его помощи, он все время с ними, он подсказывает читателю, как нужно их понимать, объясняет ему тайные мысли, скрытые мотивы действий изображаемых фигур, оттеняет их настроения описаниями природы, обстановки и вообще все время держит их на ниточках своих целей, свободно и часто — незаметно для читателя — очень ловко, но произвольно управляет их действиями, словами, делами, взаимоотношениями, всячески заботясь о том, чтобы сделать фигуры романа наиболее художественно ясными и убедительными.

Пьеса не допускает столь свободного вмешательства автора, в пьесе его подсказывания зрителю исключаются. Действующие лица пьесы создаются исключительно и только их речами, т. е. чисто речевым языком, а не описательным» (Горький «О пьесах»).

Если мы возьмем это горьковское определение пьесы и применим его к кинематографическому сценарию как литературному жанру, то мы увидим, что здесь действующие лица создаются не только их речами, что здесь есть элементы описательные, правда, пожалуй, не столь значительные, как в художественной прозе, и наконец, в смысле композиционном киносценарий, конечно, ближе к роману или повести, чем к пьесе, так как он позволяет возвращаться к старым моментам действия и эмоционально окрашивать отдельные действенные отрывки. Отсюда исключительная трудность перевода пьес на кинематографический язык и почти неизбежное нарушение при этом переводе общей композиционной линии пьесы. Надо тут вспомнить особенность горьковских драматических произведений, в которых непосредственная интрига, развитие внешнего сюжета, в конце концов играет незначительную роль. Внешняя интрига у Горького в пьесах часто не видна

невооруженным глазом. Идейная глубина горьковских драматических произведений достигается речью, диалогом, языковыми особенностями каждого персонажа. Язык каждого героя глубоко индивидуализирован, и именно через речь его раскрывается образ каждого героя, его социальные классовые особенности. Исключительная выразительность и четкость речи каждого персонажа приводят к тому, что здесь, в буквальном смысле, «из песни слова не выкинешь». Недаром сколько-нибудь культурные театральные режиссеры, ставя горьковские пьесы, никогда не прибегают к купюрам, обычным при постановках пьес других авторов.

Между тем Ивановскому волей-неволей приходилось выкидывать «из песни слово». Даже если бы он вздумал полностью инсценировать «Врагов», то есть просто, честно заснять театральное представление, так, как это делалось на заре кинематографии, да и сейчас иногда делается на Западе, все равно пьеса Горького занимала бы больше места, чем позволяет метраж обычного кинематографического сеанса, и купюры были бы в какой-то мере необходимы. Ивановский по этому пути не идет, да и этот путь в применении к горьковскому материалу вряд ли был правилен. Нужно найти особый, горьковский стиль кинопроизведения, а не тащить горьковские пьесы на экран.

Однако, прибегая к киноинсценировке «Врагов», автор переработки, делавший свое дело старательно и даже по-своему бережно относящийся к горьковскому тексту, не почувствовал основной идеи горьковской пьесы, по-настоящему не понял, что именно здесь выражено, о чем здесь идет речь.

Пьеса «Враги» изображает классовое столкновение на глухом провинциальном заводе в старой России накануне революции 1905 года. Столкновение рабочих и хозяев, убийство директора — все это в смысле сюжетного развития, в смысле внешней линии действия, конечно, не является чем-либо особо оригинальным и новым. Более того, события, изображенные в пьесе, в какой-то мере обыденны и привычны для изображаемой эпохи. Но, как всегда в горьковских пьесах, дело здесь не в сюжетной интриге, дело здесь в раскрытии характеров, в психологическом противопоставлении. Если мы внимательно присмотримся к персонажам «Врагов», то мы увидим, что все представители господствующих классов,—от законченного либерала Захара Бардина до душителя рабочего класса, вешателя, предка будущих фашистских извергов, Николая Скроботова, от глуповатой Полины до умной, почти сочувствующей рабочим Татьяны — все они охвачены подлинным смятением, у всех их нет цельности. По выражению Михаила Скроботова, «люди сбились с толку, никто не в состоянии точно определить свое место, все бродят, мечтают». Все разваливается и идет криво и косо. Вот характеристика положения господствующих классов в изображаемую эпоху. И рядом с ними рабочие, пробудившиеся к новой революционной борьбе, выглядят подлинными героями. Они прежде всего люди единой психологии, люди четкого устремления. Недаром всех этих рабочих Горький здесь рисует приподнято романтически, в противовес смятенным и раздвоенным представителям буржуазии. Вот почему в тот момент, когда рабочее движение на фабрике раздавлено, героиня пьесы, артистка Татьяна своим чутьем художника понимает его грядущую победу.

Тема случайного убийства директора завода важна была Горькому для того, чтобы раскрыть роль рабочего коллектива, формирующего сознание класса.

Таким образом, пьеса «Враги» — это не только бытовая картина из истории революционной борьбы эпохи 1905 года.

Так рассматривать пьесу Горького было бы примитивно и наивно. Правильных бытовых картин эпохи было в то время немало, и, если бы Горький только показал сценку из эпохи первой русской революции, его пьеса не имела бы и сотой доли своего исторического и художественного значения. Но в том-то и дело, что Горький в этой пьесе с изумительной яркостью раскрыл различие психологии господствующих классов и пролетариата. Индивидуалистической психологии людей старого мира, не уверенных и растерянных даже при своей победе, он противопоставил энтузиазм рабочего класса, все представители которого при своих индивидуальных отличиях борются за единое дело. Более того, Горький устами Левшина, говорившего о необходимости уничтожить копейку, раскрыл в этой пьесе подлинный гуманизм рабочего класса, его мечты и думы о счастье всего человечества, противопоставя их безудержному, подчас хищническому, индивидуализму господствующих классов. Вот почему сцены, изображающие борьбу на захолустном провинциальном заводе, подняты до философской высоты и временами звучат подлинно трагически.

К сожалению, Ивановский, создавая свой сценарий, по-настоящему не понял эту идейную философскую глубину пьесы Горького. Он обычно скользит по поверхности, развивая интригу пьесы, которая в самом произведении Горького особой роли не играет. Он привлекает дополнительный материал, тоже иллюстративно описательный, недостаточно характеризующий изображенную здесь эпоху. Отсюда невольное обеднение горьковских образов, отсюда некоторая беспомощность режиссера, когда он использует язык горьковских персонажей.

Надо сказать, что Ивановский подошел к своей задаче добросовестно, внимательно изучив не только творчество великого пролетарского писателя, но и исторический материал, связанный с изображаемой в пьесе эпохой. Но пьеса, очевидно, показалась сценаристу несколько узкой. Он вводит подлинно исторические прокламации, печатавшиеся на страницах ленинской «Искры». Но язык прокламаций — это свой, особый язык, по форме отличный от языка героев горьковской пьесы.

Когда Ивановский берет подлинную старую прокламацию и вкладывает ее в уста Синцова, то получается материал в смысле языковом и стилевом чрезвычайно далекий от тех отрывков диалога, которые заимствованы Ивановским у самого Горького.

На нашего сценариста оказали влияние лучшие историко-революционные фильмы. Он вводит, например, сцену в рабочей чайной, написанную под явным влиянием знаменитой «максимовской» серии. Кстати сказать, обе эти картины Козинцова и Трауберга были созданы под несомненным влиянием творчества Горького, о чем, впрочем, не раз говорили их создатели. Но горьковским влиянием здесь дело, конечно, не ограничилось. Сцены рабочей чайной в «Возвращении Максима» созданы талантливыми режиссерами своим путем, вне влияния горьковского творчества. Здесь еще в некоторой степени сохранилось влияние западной экспрессионистической кинематографии. Ивановский в своем сценарии пишет сцену в чайной, конечно, со зверскими ро-

жами, разухабистыми песнями и «безруким» Сенькой. Вся эта часть сценария чрезвычайно специфична для киностиля наших даже лучших режиссеров, которыми не до конца изжиты всякого рода формалистические влияния, и бесконечно далека от четкого, выразительного, строго реалистического стиля Горького.

Есть еще другие моменты в сценарии, также напоминающие штампы старых историко-революционных картин. Здесь и несколько прямолинейное изображение рабочей сходки и грубый, дерущийся мастер и агитационные выкрики из толпы рабочих.

Сюжетное расширение горьковской пьесы сделано Ивановским двумя путями. С одной стороны, он искусственно добавляет материал, взятый из других произведений Горького, часто приписывая персонажам «Врагов» черты других горьковских героев. С другой стороны, он, как бы чувствуя ограниченность своего драматургического языка, показывает то, о чем в пьесе Горького только рассказывают действующие лица. Это обычный прием инсценировок драматических произведений, вполне себя оправдавший, например, при инсценировках пьес Островского. Здесь киносценарист как бы признает ограниченность драматургических средств, сравнительную бедность техники театра, не позволяющей показать на сцене все то, о чем идет речь. Кино стремится, конечно, все это выявить в действии. Оно как бы не доверяет знаменитым вестникам греческой трагедии, которые сообщали о событиях в повествовательной форме, причем их рассказ составлял органическую часть действия драмы. В целом этот прием вполне оправдан, и в самом сценарии Ивановского имеется ряд неплохих отрывков, по-своему дополняющих горьковский текст. Например, нам кажется, удалась концовка сценария, где показывается, как едут телеги с арестованными рабочими. У Горького всего этого, конечно, нет, но в этой концовке чувствуется подлинное настроение, и выдержана она в горьковском стиле.

Но беда в том, что сценарист, показывая то, о чем герои пьесы лишь рассказывают, иногда им слишком верит, а в других случаях старается дофантазировать уже за них. И в этих случаях наш сценарист попадает впросак: он пишет большие отрывки, как бы созданные на горьковском материале, но на самом деле идущие от автора сценария и по существу своему неправдоподобные и фальшивые. Приведем два характерных примера.

В пьесе Горького после закрытия завода старик Левшин говорит: «Там народ, который разозлился, говорит: сожжем завод и все сожжем, одни угли останутся. Ну, а мы против безобразия. Жечь ничего не надо, зачем жечь... Сами же мы строили, и отцы наши, и деды наши... И вдруг жечь». Вот все, что есть в пьесе об этом предполагаемом сожжении завода. На основании этого отрывка Ивановский строит целую серию сцен.

> Вошел Греков и телеграфист Цветаев.
>
> Греков говорит:
>
> — Товарищ Синцов! Идемте скорее, директор вызвал солдат... наши хотят завод сжечь...
>
> ...Огромная толпа рабочих рвется к воротам. Охрана ничего не может сделать. Урядник показался, увидел и был таков. Перед воротами Левшин и Ягодин. Они пытаются уговорить рабочих. Крики:
>
> — Жги завод! Жги! Пусть одни уголья останутся.
>
> Левшин кричит:
>
> — Зачем жечь? Сами же строили... Отцы наши и деды... что сработано, то свято, труды людские ценить надо, а не жечь...
>
> Ягодин распинается:
>
> — Братцы, товарищи, зачем жечь?
>
> Греков и Синцов пробиваются сквозь толпу.
>
> Греков смел и энергичен. Они поднимаются на выступ ограды.
>
> — Сжечь, а потом что? А жены, а дети — по миру. С голоду дохнуть?
>
> Синцову удалось захватить внимание рабочих. На какой-то момент задержать их гневный порыв. Синцов обращается к толпе:
>
> — Сожжете завод, хозяин получит страховку, выведет новые корпуса, еще больше разбогатеет, а вас... вас ждет безработица и голод...
>
> Из толпы:
>
> — Дело говорит. Сжечь легко, а как дальше-то?

У Горького только один раз Левшин упомянул об этом желании сжечь завод. Он, несомненно, говорил лишь о слухах, которые шли среди старых рабочих. В дальнейшем развитии пьесы ни сам Левшин, ни кто-либо из других действующих лиц об этом не упоминали. Рабочих судит такой придирчивый и хитрый прокурор, как Скроботов, и если уж действительно была бы подобная история, которую хочет нам показать Ивановский, прокурор не преминул бы обвинить еще добрый десяток рабочих. Но на самом деле, по Горькому, никакого бунта с попыткой сжечь завод не было. Ивановский здесь как будто бы опирается на слова Горького, но он от себя придумывает целую сцену, не только мало правдоподобную, но и политически неправильную. Дело в том, что такое «разрушение машин» никак не характерно для настроений русских рабочих масс в эпоху 1905 года. Та сцена, которую здесь так старательно описывает Ивановский, которую он будет воплощать на экране,—просто неверна, она не соответствует той эпохе, которая показана в пьесе Горького. Мы видим здесь, насколько условен и спорен тот прием, к которому прибегает режиссер, прием восстановления действия по словам действующих лиц. Вот и другой пример подобного же рода. Захар Бардин у Горького говорит: «Рабочие были так возбуждены, и, боясь разгрома своего завода, я удовлетворил их требование не прекращать работу... Я поставил им условие выдать преступника, и они уже принялись искать его». На основании этих слов Захара Бардина, Ивановский строит сцену, в которой Захар Бардин идет к рабочим, пытается выступать перед ними. Рабочие его не слушают. Захар Бардин нервничает и горячится. В конце концов ему как-то удается достигнуть соглашения с рабочими; он откроет завод, а они найдут убийцу директора. Все как будто бы правильно и хорошо. По Горькому.

Но если внимательно прочтем пьесу «Враги», мы увидим, что сам хозяин, либерал Захар Бардин с рабочими массами никогда не разговаривает. Он боится рабочих масс. С ними говорят его приказчики, или, в лучшем случае, его компаньоны, вроде убитого Михаила Скроботова. Характер Бардина таков, что он в лучшем случае может говорить лишь с отдельными рабочими, притом с наиболее «надежными», и перед ними он стремится доказать свою доброту, рассказать о том, что он, мол, всей душой стоит за рабочих, заботится об их интересах. Таков характер этого либера-

ла у Горького. Он никогда не пойдет выступать перед рабочей массой, и, несомненно, соглашение достигнуто его приказчиками. Захар Бардин говорит о соглашении лишь в своем кругу. Ивановский здесь не понял характера Захара Бардина и на основании неправильно истолкованных его слов создал фальшивую сцену о том, как хозяин выступает перед рабочими, как он нервничает, волнуется, боится, как он добивается соглашения по вопросу о выдаче убийц. Между тем эта эффектная сцена до конца фальшива, хотя будто бы она построена на горьковском материале. Мы видим таким образом, что путь показа того, о чем в пьесе только говорится, в какой-то мере рискован. Здесь есть опасность того, что сценарист, неправильно поняв все то, что говорят горьковские герои, допишет от себя сцену, мало правдоподобную, неверную, которая не только не показана в пьесе, но которой по существу не могло здесь быть.

От себя Ивановский дописывает некоторые отрывки, обычно изображающие семейный быт рабочих. Горького в пьесе мало интересовал этот быт, он показывал рабочих лишь в непосредственном столкновении с представителями господствующего класса. Для Ивановского это кажется недостаточным, вот почему он не только рисует молодого рабочего Рябцова, он старается его показать в быту, в семейном окружении, он выводит фигуру работницы Дуни, невесты Рябцова и показывает их трогательный роман. Роман этот действительно трогателен, отдельные сцены здесь могут быть на экране занимательны, но следует отметить, что, добавляя от себя то, чего нет в пьесе Горького, Ивановский не сумел раскрыть в своем сценарии все, что в этой пьесе есть.

В первой половине второго акта пьесы Горького рабочие, настроенные против хозяев, ведущие ожесточенную борьбу с ними во главе с Левшиным, мечтающим уничтожить копейку, и даже с революционером Синцовым, охраняют господское имущество от возможных эксцессов. Именно в этих условиях звучат замечательные слова Левшина о необходимости «уничтожить копейку», о том, что «копейка губит человека». У Горького, который действительно знал рабочую жизнь и рабочий быт изображаемой эпохи, наиболее передовые рабочие ради успеха организованной борьбы охраняют барское имущество. Для Ивановского это оказалось слишком сложным, и он неслучайно пропускает эту сцену. Вместо нее он вводит историю с телеграфистом, который перехватывает телеграмму, посланную в город. В этой телеграмме вызываются войска. Никакого телеграфиста в пьесе Горького нет, о нем даже не упоминается. Эта часть полностью придумана сценаристом. Нам здесь важно отметить, что, додумывая от себя ряд отрывков сценария, Ивановский не сумел охватить все богатство горьковской пьесы. Он, например, выпускает указанную нами сцену, психологически достаточно сложную, заменяя ее простейшей и прямолинейной интригой.

Ради расширения сюжета сценарист прибегает к горьковскому материалу, находящемуся вне пределов пьесы «Враги». Он как бы привлекает со стороны другие произведения Горького. В этом, пожалуй, ничего зазорного нет, но это, конечно, нужно делать исключительно умело, не нарушая общего стиля того основного горьковского произведения, которое инсценируется для экрана. Есть в горьковском рассказе «Мордовка» герой—рабочий Павел Маков. У этого Павла Макова жена Даша и дочь Ольгунька. Ивановский стремится показать всех персонажей «Врагов» в семейном быту, и поэтому Павел Маков из «Мордовки» становится Акимовым из «Врагов». Короче говоря, у Акимова оказываются жена и дочь другого горьковского героя, его дом и вся его обстановка. В рассказе «Мордовка» Маков уходит к товарищам, а жена его всячески удерживает. Но если внимательно сравнить «Мордовку» и «Врагов», мы без особого труда увидим, что в «Мордовке» показан несколько иной рабочий уклад. Здесь Горький рисует рабочих, пожалуй, более ранней формации, другой эпохи. Вообще такое перенесение черт и всего окружения с одного горьковского персонажа на другой только по социальному признаку — прием, крайне рискованный, потому что каждый горьковский герой по-своему индивидуализирован, и в среде самих рабочих Горький показывает различные социальные группы. Фальшиво звучит сцена, в которой дочь Акимова находит у него револьвер, которым он убил директора Скроботова, потому что Павел Маков, семью которого Ивановский подарил герою «Врагов», конечно, никакого директора убить не мог,— он человек совершенно других настроений, другого склада, другой психологии.

И особенно рискованным этот прием является в конце сценария, когда Ивановский крайне вольно использует образы других горьковских героев, героев, ставших уже классическими, героев, подлинно народных. Речь идет о Ниловне и Павле из «Матери». Здесь в заключительной части сценария Ниловна на минутку становится матерью Грекова, а Синцов, у которого жандармы делают обыск, разговаривает с ними словами Павла. Здесь полностью воспроизводится вся сцена, когда жандармы бросили книги Павла на пол и Павел (в данном случае Синцов) заставил их эти книги поднять. Этот прием тем более рискованный, что широкие массы кинозрителей помнят «Мать», они почувствуют, что здесь у Синцова нехватило слов и он заговорил языком другого горьковского героя. То, что оба героя—рабочие и обоих их преследуют за политические убеждения, конечно, не меняет дела.

Образы горьковской пьесы приобретают особую силу и значительность благодаря глубокому своеобразию речи каждого героя. Эта речь всегда глубоко индивидуализирована. В речи каждого персонажа есть характерные социальные черты. Язык определенных социальных групп нетрудно изучить по горьковским пьесам. Если мы возьмем «Враги», то здесь Захар Бардин говорит спокойным, несколько медлительным языком культурного русского помещика. Взволнованный язык прокурора характерен для речи крупных чиновников. Яков Бардин и Татьяна говорят типичным интеллигентским языком. Образность речи Левшина определяется крестьянской природой этого старого рабочего и т. д. Особенности языка героев пьесы, конечно, в сценарии не сохранились. Это, пожалуй, трудно было требовать от автора. Ведь для того, чтобы передать все особенности речи, необходимо донести речь в целом, передать все диалоги Горького, что по техническим условиям, создавая свой сценарий, Ивановский, конечно, сделать не мог. Но мы вправе требовать от сценариста передачи наиболее ярких, узловых моментов речи, тех отрывков речи героев, которые стали, так сказать, афористичными. В своей статье «О пьесах» Горький, говоря о классических пер-

сонажах русской драматургии, считает, что «каждая из этих фигур создана небольшим количеством слов и каждая из них дает совершенно точное представление о своем классе, о своей эпохе». Между тем эти афористические моменты в речи персонажей «Врагов» обычно пропускаются Ивановским. Совершенно исчезает своеобразие крестьянской речи Левшина, его замечательные слова о копейке, которую надо уничтожить, все богатейшие оттенки его языка. Этот старый рабочий из крестьян, почувствовавший правду рабочего класса, у Горького является подлинным народным героем. В сценарии он превращается в суховатую и трафаретную фигуру агитатора.

Николай Скроботов у Горького — фигура, исключительно яркая. Это не только чиновник-прокурор, это яростный защитник своего класса, это характерный представитель столыпинской эпохи, в какой-то мере предтеча будущих фашистов. Нельзя было понять характер Скроботова, пропуская его афоризм о том, что «в стране нет самостоятельной расовой философии». Между тем этот афоризм Скроботова выброшен сценаристом. Короче говоря, оставив в своем сценарии слова отдельных действующих лиц Горького, Ивановский не сумел понять, что здесь является наиболее важным, основным, определяющим характер самого персонажа. Неслучайно горьковские герои в сценарии опрощены и обеднены. Иногда они подвергаются достаточно резкому искажению. Захар Бардин в сценарии показан, как активный, действенный противник рабочего класса как человек энергичный, борющийся за свое дело. В пьесе мы имеем совершенно иной персонаж. Здесь Бардин, человек безвольный, и именно через его бездействие, разоблачается либерализм, разоблачается безжалостно, без остатка. В сценарии показан традиционный душитель рабочего класса, никакого либерализма здесь нет.

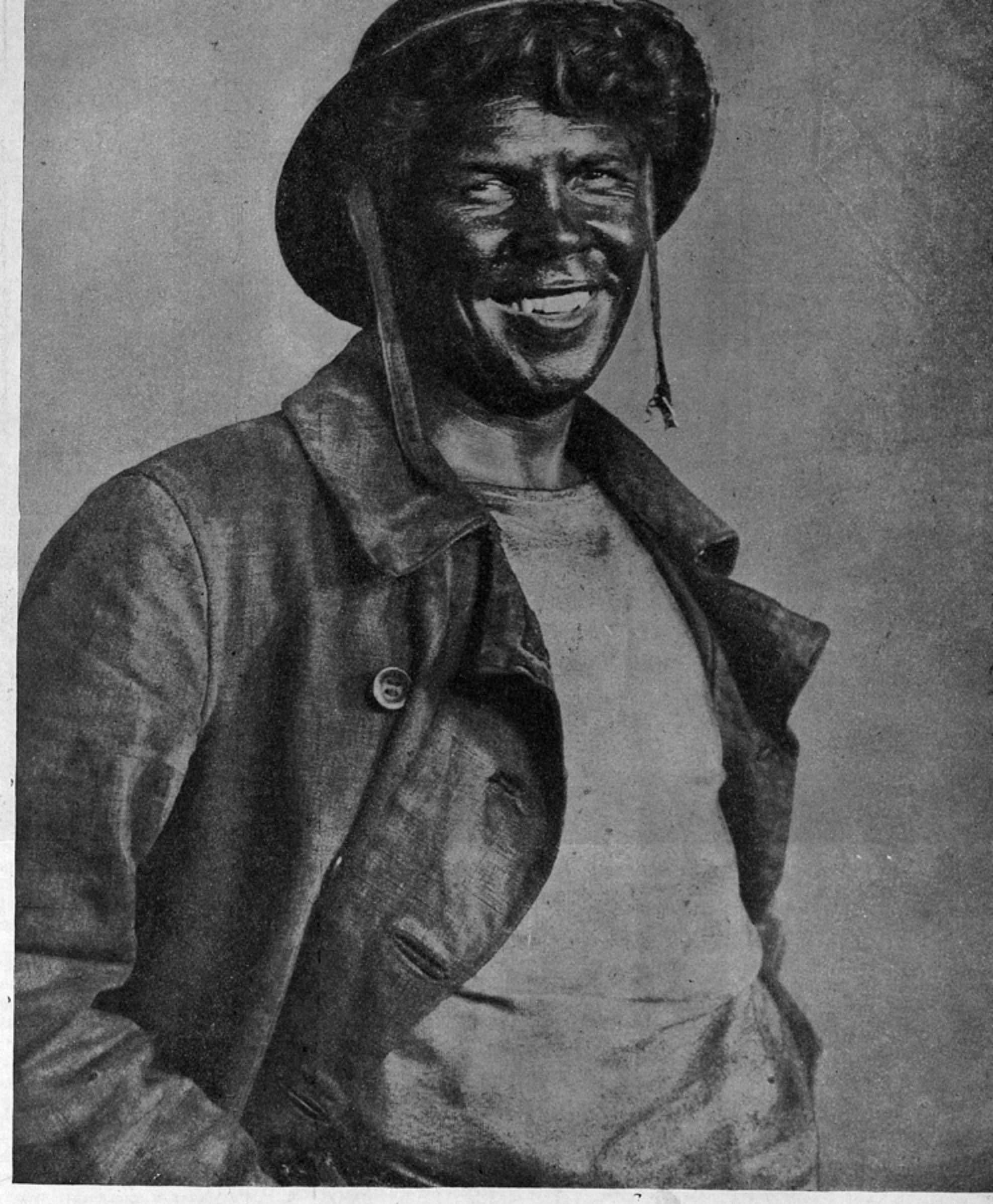
В целом сценарист взял лишь внешнюю интригу пьесы Горького. Он скользит по ее поверхности, он оказался бессилен раскрыть всю глубину замечательной горьковской пьесы, перевести ее на новый кинематографический язык. Расширяя тематически пьесу Горького, Ивановский совершает ряд ошибок. По материалу Горького будет таким образом создана картина, внешне передающая ряд событий, показанных в горьковской пьесе, но для Горького именно эта внешняя передача событий наименее важна.

Сценарист оказался бессильным раскрыть на новом кинематографическом языке всю глубину психологии горьковских персонажей, всю социальную философию пьесы. А без раскрытия этих социальных философских и психологических глубин горьковского творчества невозможно создание горьковского стиля в киноискусстве.

Ивановский подошел к своей задаче добросовестно, он хорошо проработал разнообразные материалы, относящиеся к изображенной Горьким эпохе, но он не понял, что является основным, наиболее важным и ценным в горьковской пьесе. Отсюда все недостатки сценария. Может быть, по материалам этого сценария будет создана картина, по-своему значительная, интересная, но эта картина лишь по названию будет близка к горьковским «Врагам».

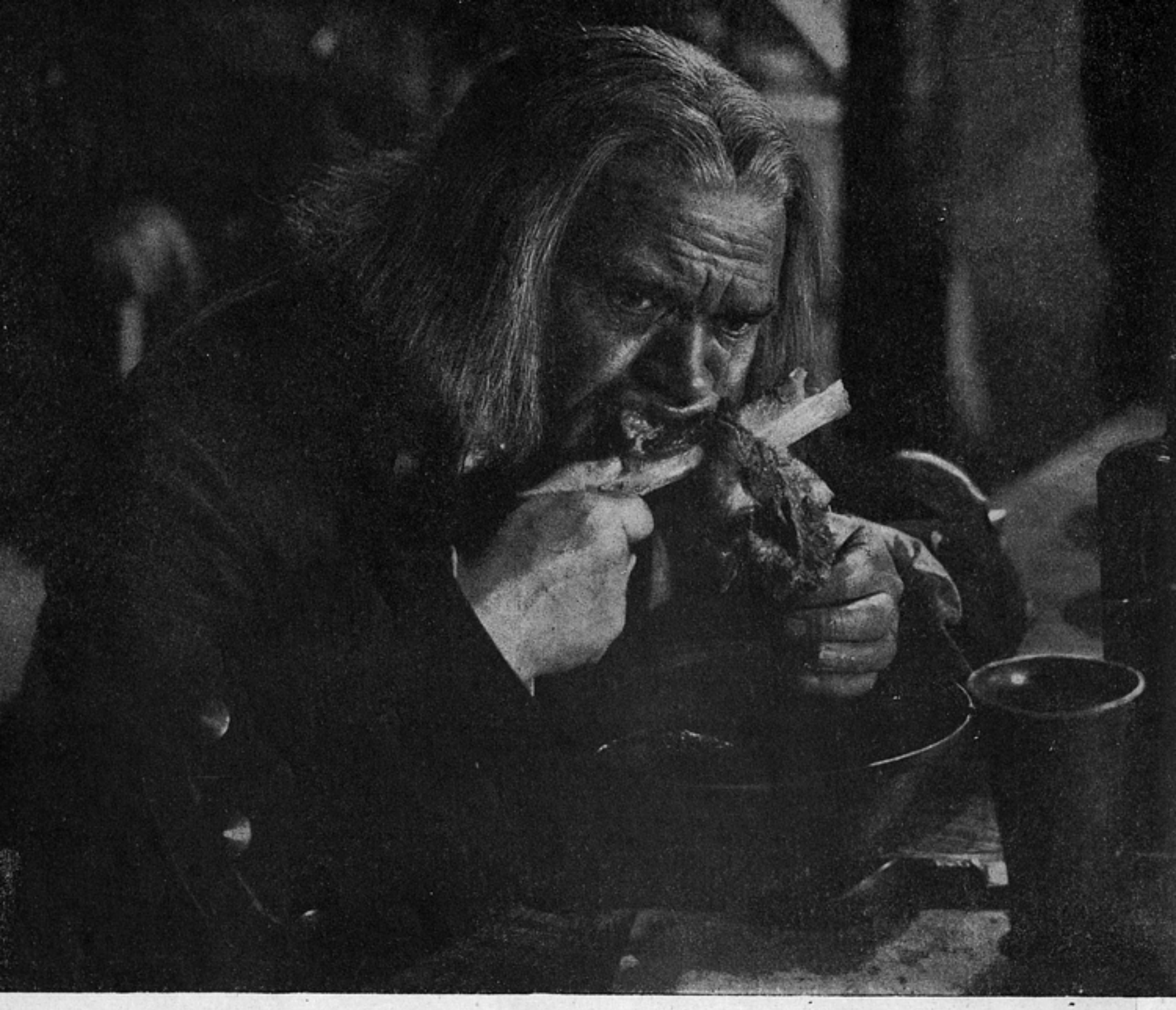
На ошибках учатся. Может быть, ошибки сценариста Ивановского будут учтены другими киносценаристами, которые будут работать над горьковской тематикой. Важно не создавать картины по Горькому, картины, внешне передающие те события, которые изображены в горьковских произведениях, важно найти подлинно горьковский, реалистический, монументальный стиль в кинематографическом искусстве, важно создать такие сценарии, которые были бы самостоятельными литературными произведениями, построенными на горьковском материале и передающими его с подлинной глубиной и выразительностью при помощи специфических приемов кинематографического искусства.

К этому должна стремиться наша кинематография, которая в будущем не раз обратится к богатейшим родникам творчества великого пролетарского писателя.



«ШАХТЕРЫ»

Сценарий А. Каплера. Режиссер засл. деят. иск. С. Юткевич. Операторы Ж. Мартов и Г. Максимов. Ленфильм. На фото арт. В. Лукин в роли Матвея Бобылева



«ПЕТР ПЕРВЫЙ».

Сценарий А. Толстого и засл. арт. респ. В. Петрова. Режиссер засл. арт. В. Петров. Операторы В. Горданов и В. Яковлев. Ленфильм. На фото нар. арт. Союза ССР М. Тарханов в роли Шереметьева

«ПЕТР ПЕРВЫЙ»

Г. ЗЕЛЬДОВИЧ

«...И что же? Чем показали мы свое неравнодушие к такому великому для нас явлению? Ничем, потому что громкие фразы, великолепные риторические восклицания еще меньше, чем ничто. Любовь проявляется в деле: следовательно, вопрос в том, что мы сделали для того, чтобы понять Петра Великого, как великое историческое явление. Собрали ли мы материалы для его истории? Нет! — Сверили ли, сличили ли между собой, проверили ли исторической критикой хотя известные нам факты? — Нет! Есть ли у нас хоть какие-нибудь, сколько нибудь заслуживающие внимания попытки изобразить в стройной исторической картине жизнь и деятельность Великого? — Доселе еще нет! Правда, был у нас один, который мог бы алмазным пером своим как на меди или мраморе, нетленными чертами передать вечности дела и образ Великого, но преждевременная смерть вырвала волшебное перо из творческих рук...» Нетрудно догадаться, что Белинский, которому принадлежат эти строки (см. его статью «Деяния Петра Великого, мудрого преобразователя России»), сожалеет о гибели Пушкина, который несомненно создал бы такую историю Петра Первого.

Вплоть до Великой Октябрьской социалистической революции подлинная история нашей страны не была написана, и лишь большевики, возглавившие народы Советского Союза в их борьбе за новую, социалистическую жизнь, взялись за создание подлинной и правдивой истории СССР. «Любить свою великую свободную родину — значит и знать ее, интересоваться ее прошлым, гордиться ее светлыми героическими страницами и ненавидеть ее угнетателей, мучителей», — так писала «Правда», центральный орган партии. Партия придает вопросу изучения истории первостепенное политическое значение. И призванные партией к осуществлению этого серьезнейшего дела в нашей стране, соревнуются ученые, писатели, мастера театра и кино.

Сегодня победителем в этом замечательном творческом соревновании вышла советская кинематография, создавшая прекрасный, правдивый фильм «Петр Первый». Нет никакого сомнения, что победа киноискусства, с такой художественной силой и исторической правдивостью воссоздавшего одну из чрезвычайно красочных страниц истории нашей страны, воодушевит и мастеров других искусств и ученых, окажется новым стимулом к развитию исторической науки, исторического искусства. Не случайно «Правда» отмечает, что фильм «Петр Первый» «представляет редкое для искусства явление, когда оно идет впереди исторической науки».

Создатели «Петра Первого» работали над фильмом, как художники социалистического искусства, как художники-исследователи. Исторические факты и личность в их руках не материал для произвольных экспериментов. Они серьезно вдумались в прошлое, имея в своих руках мощнейшее оружие учения Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина, дающее замечательный ключ к изучению и пониманию вопросов истории, а в данном случае — к пониманию личности Петра.

Антиленинские взгляды школы М. Н. Покровского сказались и в трактовке ею роли Петра Первого. По существу школа Покровского всячески стремилась умалить значение личности Петра Первого в русской истории.

Эта вредная антиисторическая концепция искажала русскую историю. Одна из задач, стоявших перед авторами фильма, заключалась в том, чтобы противопоставить этой концепции правильное понимание прогрессивной роли Петра в истории России, возможно полнее отобразить эту его прогрессивную роль в кинофильме.

Ключ к раскрытию этой прогрессивной роли Петра Первого дал товарищ Сталин, так оценивший деятельность Петра:

...«Петр Великий сделал много для возвышения класса помещиков и развития нарождавшегося купеческого класса. Петр сделал очень много для создания и укрепления национального государства помещиков и торговцев. Надо сказать также, что возвышение класса помещиков, содействие нарождавшемуся классу торговцев и укрепление национального государства этих классов происходило за счет крепостного крестьянства, с которого драли три шкуры» (из беседы товарища Сталина с писателем Эмилем Людвигом).

Указывая, таким образом, со всей ясностью на большую роль Петра в истории России, конкретизируя эту роль, товарищ Сталин исчерпывающе определяет значение Петра. Указания товарища Сталина предостерегают от повторения ошибок исторической школы Покровского, а равно и от ошибок другого свойства — от переоценки роли Петра, от переоценки его реформ, их значения для народных масс. В этой связи чрезвычайно важно привести следующие слова товарища Сталина:

«Технико-экономическая отсталость нашей страны не нами выдумана. Эта отсталость есть вековая отсталость, переданная нам в наследство всей историей нашей страны. Она, эта отсталость, чувствовалась как зло и раньше, в период дореволюционный и после, в период пореволюционный.

Когда Петр Великий, имея дело с более развитыми странами на Западе, лихорадочно строил заводы и фабрики для снабжения армии и усиления обороны страны, то это была своеобразная попытка выскочить из рамок отсталости.

Вполне понятно, однако, что ни один из старых классов, — ни феодальная аристократия, ни буржуазия, — не мог разрешить задачу ликвидации отсталости нашей страны. Более того, эти классы не только не могли разрешить эту задачу, но они

были неспособны даже поставить ее, эту задачу, в сколько-нибудь удовлетворительной форме.

Вековую отсталость нашей страны можно ликвидировать лишь на базе успешного социалистического строительства» (И. В. Сталин — речь на Пленуме ЦК ВКП(б) 19 ноября 1928 г. «Ленин—Сталин». Избранные произведения. Партиздат. 1935 г., стр. 530).

Таким образом мы видим, что деятельность Петра при всей своей значительности должна восприниматься конкретно, с учетом исторической ее ограниченности.

Такова была другая сторона задачи, стоявшей перед киноработниками при создании фильма о Петре Первом.

Эта исторически конкретная постановка вопроса требовала от киноработников художественно яркого отображения Петра Первого, его сложной, интересной фигуры, всех ее противоречий, всех противоречий эпохи и т. д. Сложность задачи увеличивалась и тем, что Петр Первый был чрезвычайно яркой личностью, резко выделявшейся среди своих современников. Его огромная энергия, его способности политика и организатора, его железная воля сочетались с другими чертами: со вспыльчивостью, с любовью к веселью, к танцам и к вину. Все это и многое другое тесно переплеталось в Петре и дошло до нас в ряде разрозненных, порой исковерканных фактов. Собрать эти факты и воссоздать на их основе образ Петра могли лишь советские художники, вооруженные указаниями товарища Сталина.

Перед нами возникают первые кадры фильма. Гремят пушки, ступают войска, мчится царский возок. Поражение Петра под Нарвой передано скупо, пожалуй, даже чрезмерно лаконично.

Однако сразу же на экране происходит метаморфоза. На экране Новгород, а в Новгороде — Петр. Петр не выглядит побежденным, нет. «Нарвская конфузия» дала ему огромный урок. Бездарна и труслива верхушка армии, — по старинке, отстало организована защита страны, и тем более не приспособлены войска к нападению — все эти элементы Нарвского поражения, его причины начинают выясняться в репликах Петра, в его дальнейших поступках.

Петр потерпел поражение, но неиссякаемая его энергия и громадная воля к победе, огромный оптимизм и жизнерадостность — все эти черты характера сразу же проявляются в этот тяжелый для Петра час.

Его помыслы сосредоточены на защите Новгорода, на защите страны от дальнейшего вторжения шведов.

Как утомительно однообразны обычно в фильмах и театральных спектаклях места, где герой раздумывает... И как хорошо передано без статики, без длиннот раздумье Петра в фильме. Состояние передается через поступки, полные активности, через действенные, остроумные диалоги.

Сцена с монахами... Эта инертная сила противопоставляется Петру. Петр выводит их из состояния «покоя». Сквозь резкие, гневные слова, обращенные к этим пассивным людям, в ком вражеское вторжение в родную страну не пробудило стремления к защите родины, проскальзывает ирония и юмор. Нет односторонности, узости в образе Петра. При одной доминирующей черте в тот же момент раскрываются и другие черты характера, и Петр, живой и полнокровный, глядит на нас с экрана.

Петр уже несется далее.

Живой, подвижный, изобретательный Меньшиков тут же, при нем. У Петра рождаются мысли о снятии колоколов, огромных, тысячепудовых колоколов, в которых столько нужной для обороны меди.

Встреча с Алексеем. Вот он — сын. Этот тщедушный узколобый юноша весь в прошлом. Это он — знамя реакции, за него цепляется все инертное, косное, все враждебное деятельности Петра.

Нужен металл. И Петр не останавливается перед снятием колоколов, посылает на это дело сына Алексея.

Нужны деньги. И Петр идет к боярам и купцам.

Рамки фильма раздвигаются, раскрывая все более широкую панораму русской жизни. Картины косности, старины, непробудного сна, домостроевщины проходят одна за другой.

Но что замечательно в этих сценах?

Мы помним, как клеветал на великий русский народ правый отщепенец Бухарин, обвиняя его в косности, лени, обломовщине. Картина дает образный ответ этим контрреволюционным клеветническим выпадам. Косности, отсталости сил реакции фильм противопоставляет творческую силу русского народа.

Буйносов, боярин, тупой и хитрый богач, сидящий неподвижно на своих богатствах, зверски эксплоатирующий крестьян, косный и тяжелый человек, живущий по домострою, один из тех, кто сковывает и страну, и народ. Вот кто своей толстой тушей закрывает пути к развитию России.

Вот во дворе у Буйносова подлинный представитель народа — Федька, крепостной, которого за неуплату грошевого долга боярин ставит на «правеж». Это живой, толковый, полный сил, полный жажды жизни человек, типичный представитель народа. И когда Меньшиков намекает ему на возможность бегства в солдаты Преображенского полка, Федька загорается... Образ Федьки, эпизодический в первой серии фильма, может быть лучше всего остального показывает противоречия эпохи, показывает исторически неизбежную ограниченность петровских реформ.

Так создается в фильме атмосфера эпохи, в которой показан Петр, кромсающий, перестраивающий эту прививаемую стране феодалами (а отнюдь не органическую) косность. И опять снова и снова возникают новые и новые черты этого человека, не щадящего ни себя, ни других, человека, обладающего неистощимым запасом сил и энергии.

Авторы фильма не изображают при этом Петра в той вульгарно экзотической трактовке, которая так прельщала многих писателей и по которой Петр был не столько выдающимся деятелем, политиком и реформатором, сколько необузданным и жестоким человеком.

Конечно, в фильме есть и ассамблея, и срезание бород, и введение новых костюмов. Но авторы (и артист Симонов) празильно раскрывают смысл всех этих «чудачеств» Петра. Просмотрев фильм, любой зритель без особого на то усилия воочию убеждается, что проводить крупную реформу — ускорять перенимание западничества Русью невозможно было без перенимания и внешних черт западного быта.

...Петр приходит на ассамблею. Все сидят в тоске и скуке. Здесь собраны люди, недоверчиво, выжидающе или враждебно относящиеся к реформам Петра.

«Ассамблею хороните!»—восклицает Петр, и вспыхивает лихая пляска.

«Дух тут у вас тяжелый!»—говорит Петр и распахивает окно в свежую, весеннюю ночь.

Так живо, образно и ярко фильм вводит нас в понимание этой многогранной личности, ее достоинств и недостатков, воспринимаемых конкретно, как органические особенности образа.

В фильме «Петр Первый» есть подлинная страстность, темпераментность, многогранность в показе жизни и людей.

Очень трудно, оценивая образ Петра в фильме, говорить только об артисте Симонове, о режиссере Петрове, о писателе Толстом. Конечно, индивидуально каждый из них внес огромный вклад в этот фильм, но вместе с тем фильм — показатель расцвета советского искусства в целом, явившегося необходимой предпосылкой для его создания.

Фильм показывает нам Петра в интимной жизни, Петра среди приближенных, Петра в огромных массовых сценах. И всюду сохранена цельность образа, его индивидуальная неповторимость. Авторов не интересует «частная жизнь» большого человека в том смысле, как она интересует всех, пожалуй, авторов буржуазных исторических кинокартин. Но они и не искажают истории замазыванием темных сторон образа. Сколько, скажем, пошлости было написано буржуазными литераторами о Петре и Екатерине! Вот в фильм вступает линия Екатерины в исполнении нар. арт. СССР Тарасовой. Прямо, неприкрыто, без обывательских оговорок и сюсюкания показывает фильм, как пришла Екатерина к Петру. Много в этом такого, что нами, советскими зрителями, воспринимается с улыбкой морального превосходства. Но ведь Петр Первый был все же человеком своего века, и его любовь к Екатерине, завоеванная им таким варварским способом, не внушает отвращения именно в силу того, что авторы не забыли подчеркнуть главное в этой линии: что Екатерина горячо любила Петра. Так создается многогранность образа и фильма, так нарастают связи, взаимопереплетения судеб, так усложняется сюжетная ткань фильма, в котором, как порой кажется, бьется, пульсирует сама жизнь, не ограниченная рамками экрана.

Ведь Екатерина стала опорой этого большого и одинокого, порой так нуждающегося в поддержке человека. Вспомните сцену, в которой только что вставшего после смертельной горячки Петра Алексеи едва не доводит до удара. Екатерина — здесь, рядом, она поддерживает своего мужа, отгораживая его от сына-врага. Образ Алексея еще не полностью развит в первой серии фильма. В нем еще значительно больше недоговоренности, чем в других образах.

В первой серии фильма «Петр Первый» образ Алексея еще не представлен зрителю достаточно полно и широко. Однако отдельные черты образа уже намечены ярко и сильно. Сделанный с большой смелостью и силой эпизод снятия колоколов, эпизод, в котором показана разбушевавшаяся стихия мракобесов, юродивых, всех тех, кому враждебен и несносен был свежий воздух преобразованной жизни,— этот эпизод содержит и кадры с Алексеем. К Алексею тянутся руки юродивых и монахов — в нем они видят «своего». Хоть он и сын Петра и его посланник, но мракобесы разглядели в нем сразу же именно «своего», единомышленника.

Здесь очень важно подчеркнуть, что в этом эпизоде недостаточно четко показана роль родовитых бояр и духовенства. Зрителю должно быть совершенно ясно, что за толпой кликуш и юродивых стоят именно реакционные силы боярства и духовенства, натравливающие их против Петра и его реформ. И, конечно, это бояре и попы указали на Алексея, как на «спасителя», превращая его в знамя реакции.

Алексей, якобы, выполняющий поручение отца, исподволь собирает силы, чтобы бороться с ним.

В дальнейшем облик Алексея продолжает развиваться в том же духе. Трактовке и этого образа чужда трафаретность, схематизм. Фильм «Петр Первый» показывает подлинный исторически верный об-

«ПЕТР ПЕРВЫЙ». **Сценарий А. Толстого и засл. арт. респ. В. Петрова. Режиссер засл. арт. В. Петров. Операторы В. Горданов и В. Яковлев. Ленфильм. На фото: арт. Н. Симонов в роли Петра.**

лик Алексей и передаёт индивидуальные особенности этого образа. Фильм интересно показывает, как истерия, болезненность Алексея были по существу дела прикрытием мерзких его дел. Интересен в этом разрезе эпизод прихода Алексея к смертельно больному отцу, его поведение при посторонних и вслед за тем проявление бурной клокочущей ненависти к отцу, выраженной в словах, обращенных к кучке бояр и попов, собравшихся в его доме в ожидании смерти Петра. Далее линия Алексей — Петр становится еще более интересной.

Выздоравливающий Петр принимает Алексея. Он полон подозрений, он пытливо вглядывается в сына. Его слова, обращенные к сыну, полны искренности и печали.

«Сын, — говорит Петр, — кто ты такой? Друг ты моим делам или разорителем после смерти моей будешь? За отечество я живота своего не щадил... Людей не щадил... Воистину, сколько уж лет в поту и крови умываемся... Так ты все дела наши прахом развеешь?»...

Молчит Алексей.

«Отвечай», — кричит Петр.

И тут очень интересно раскрывается характер Алексея, принимающего вид затравленного и боязливого человека для того, чтобы вызвать жалость Петра.

Петр в эту минуту готов поверить сыну, готов об'яснить всю холодность последнего к себе тем, что, мол, Алексею не по душе его суровость, его готовность к величайшим жертвам ради начатого дела. Слова Петра передают его состояние.

— Алеша, сын мой, — говорит Петр сыну, — что дурно я делал, что я людей мучил... виноват, прости, широко было задумано, жалеть было некогда... Пойми меня... помоги мне, сын родной...»

Зритель, затаив дыхание, следит за Алексеем: тронется ли бездушное, рыбье сердце сына, почувствует ли он укоры совести за изменнические свои помыслы и дела против отца?..

Но Алексей успокоился... Как только непосредственная опасность разоблачения отодвинулась, немедленно исчезла и его пришибленность. Зато злоба, ненависть к отцу остались, и момент искренней, почти нежной близости Петра предатель-сын использует в своих враждебных целях. Он просит отпустить его за границу...

И когда Петр после этого в величайшем гневе закричал на Алексея, когда Екатерина, слышавшая и видевшая всю эту сцену, бросается между ними, опасаясь за здоровье еще не оправившегося после горячки Петра, когда, наконец, Алексей неслышно выскальзывает из комнаты, — зрителю ясно становятся все изменнические помыслы этого человека. Но когда мы говорим о недостаточной развернутости этого образа, мы имеем в виду, что в первой серии «Петра» в силу ли небольшого места, отведенного Алексею, по другой ли причине, недостаточно вскрыты не только помыслы, но и дела приверженцев Алексея, всей этой своры реакционеров, которых свежий воздух наступавших новых времен выкуривал из их гнезда. Эта сторона дела, видимо, должна найти более полное раскрытие во 2-й серии фильма.

Благодаря талантливой игре арт. Жарова и интересной трактовке образа Меньшикова авторами фильма образ Петра раскрывается и через его отношения к своему верному сподвижнику.

Мы уже говорили об эпизоде под Нарвой, о беседе между Петром и Меньшиковым. В этой сцене взаимоотношения между Петром и Меньшиковым намечены глубоко и ярко. Диалог между Петром и его верным соратником полон яркости, красок и теплоты. Зрителю ясна близость этих двух людей, но еще неясно, на что способен Меньшиков. Не есть ли это просто ловкач, затесавшийся в доверенные люди Петра? И скоро фильм показывает, на что способен Меньшиков...

Битва под Шлиссельбургом. Осада крепости длится долго. Бездарные и трусливые полководцы готовы снова свести на-нет военные планы Петра. До Полтавской битвы еще далеко. Петр рвет и мечет. Меньшиков подает остроумную идею сокрушения врага. И начинается бой. Крепость держится стойко. В разгар атаки, когда кажется, что победа уже в руках у русских войск, раскрываются ворота крепости, и осажденный гарнизон в полном боевом порядке бросается на не ожидавших контратаки противников. Смятение, ряды дрогнули... И тут Меньшиков просит у Петра пустить его в бой.

С последним резервом, с преображенцами бросается Меньшиков в ворота крепости. Шведы увидели, но уже поздно! Преображенцы во главе с Меньшиковым уже в крепости...

Так зритель получает возможность еще раз убедиться в том, что Петр — незаурядная личность и что не случайно возвысил он Меньшикова — смельчака, готового на любой риск, талантливого, преданного.

Фильм не скрывает от зрителя и недостатков Меньшикова (история с дрянным сукном и др.), но уже первое впечатление сложилось, и зритель готов вместе с Петром многое простить этому человеку за его храбрость, за смелую и честную борьбу за дело Петра, за отсутствие у него подхалимства перед боярами и купцами, перед всеми знатными людьми, с которыми ему так часто приходится сталкиваться.

Не создавая никаких иллюзий о взаимоотношениях Петра с народом, фильм дает очень интересные детали, показывающие, сколько подлинных талантов, энергии, инициативы таилось в народе под спудом рабства, эксплоатации...

Вот Петр в кузнице.

Царь и кузнец работают рядом. Оба поглощены работой. И в заботе о качестве работы кузнец забывает, что перед ним не подмастерье, а «сам» царь. Слова кузнеца к Петру резки, обидны, требовательны. Здесь прекрасно сказывается природа человека из народа, его любовь к труду, его забота о результатах труда, отсутствие в нем подхалимства, льстивости.

Или встреча Петра с Федькой.

О Федьке мы уже говорили в другой связи. Этот полный сил, красивый, мужественный человек при приеме его в Преображенский полк встречается с Петром. Встреча эта заканчивается тем, что Федька сваливает царя, испытывавшего его силу. Сцена эта раскрывает и характер Федьки и характер Петра.

Еще одна встреча с «простым человеком» — на экзамене, который устроил Петр вернувшимся из-за границы из учения молодым людям. Среди них — Мишка, сын боярина Буйносова. Мишка вернулся из-за границы шикарно одетый, с лорнетом в руках, но, увы, такой же невежественный, как и до поездки... Петр экзаменует его и подмечает, что стоящий в дверях бойкий калмычонок-слуга ловко подсказывает своему барину. Петр хватает калмычонка за ухо, тащит его к доске, учиняет ему экзамен и, любуясь прекрасными его познаниями, от души говорит: «...ну, если ты так же по фортификации, математике ответишь, офицерский кортик тебе повешу молодцу...»

Все здесь хорошо в этом ненадуманном, живом, так и дышащем своей эпохой эпизоде.

Во всех этих эпизодах отнюдь не преувеличены, не лакированы, не гиперболизированы отношения Петра с народом.

◆

В фильме ярко показан народ, его несокрушимая мощь, его таланты, его энергия и неувядающий, несмотря ни на какие тяготы жизни, оптимизм (см. эпизод «Федька на каторжных работах»).

Такие фильмы, как «Петр Первый», могут создаваться только в нашу эпоху.

Только руководство и помощь партии Ленина — Сталина могли обеспечить создание такого фильма. Только в этих условиях могли так пышно и зрело развиться таланты мастеров фильма, среди которых мы в первую очередь назовем тт. А. Толстого, В. Петрова, Н. Симонова, Н. Черкасова, М. Жарова, А. Тарасову и других.

Фильм, созданный ими и всей советской кинематографией, уже отмечен, как произведение, значение которого выходит далеко за рамки киноискусства, именно в силу правильности исторической его концепции.

Историческая концепция фильма, ее правдивость неразрывно связаны с богатством изобразительной культуры с интереснейшей актерской и режиссерской работой.

Мировая кинематография имеет богатый опыт создания исторических фильмов. Здесь не время и не место заниматься анализом этих фильмов. Надо только отметить, что «Петр Первый» намечает и открывает собой совершенно новую дорогу развития исторического фильма. «Петр Первый» — это подлинно советский фильм, фильм, исторически верно и широко показывающий одну из красочных страниц истории России.

«Чуждо ли нам, великорусским сознательным пролетариям, чувство национальной гордости? Конечно нет!» (Ленин, Собр. соч., 3-е изд., т. XVIII, стр. 81).

И нам, сознательным советским гражданам, исполненным чувства любви к Великой социалистической родине и гордости за свою родину, радостно отмечать выход прекрасного фильма «Петр Первый».

«ПЕТР ПЕРВЫЙ». Сценарий А. Толстого и засл. арт. В. Петрова. Режиссер засл. арт. В. Петров. Операторы В. Горданов и В. Яковлев. Ленфильм. На фото арт. В. Добровольский в роли Федьки

«НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ»

З. ГРИГОРЬЕВ

Богат, бесконечно богат советский Дальний Восток, неот'емлемая часть и форпост на востоке великой социалистической страны. Хлеб и лес, золото и уголь, пушнина и рыба, руда и скот... Чего, чего только нет в этом богатейшем краю!

Но самое большое богатство советского Дальнего Востока, как и всей нашей родины, составляют люди — большевики, партийные и непартийные.

И об этих людях, об их делах, об их героической борьбе за социализм и повествует новый фильм «На Дальнем Востоке».

Подлинной романтикой веет от образов большевиков Дальнего Востока, показанных в фильме, — Михаила Семеновича, Штокмана, Маленко, Варвары Хлебниковой, Черняева, неуловимого Жорки, Наташи, Янкова и других больших и «маленьких» людей, показанных в фильме.

...По всей тайге радист Жорка разыскивает любимую девушку Женю Тарасенкову. И совершенно чужие ему, занятые по горло люди, помогают Жорке в его поисках. Штокман Семен, геолог, большевик, встречает Женю и зовет ее к себе, в свой отряд.

«Не поеду, — говорит полнощекая Женя и снисходительно об'ясняет:— я еду к Штокману».

«А почему к нему?» — затаив улыбку, спрашивает Штокман.

«Потому что у Штокмана сплошной героизм», — отвечает Женя, удивляясь, как говорящий с ней человек об этом не знает. Но сами штокмановцы о своем героизме никогда не говорят.

Отряд геолога Штокмана — это отряд, в котором все юны — и старые, и молодые. Седой Штокман моложе всех. Они готовятся штурмовать «Черный перевал» — горный кряж, в недрах которого геолог найдет золото и железо... Но краю в первую очередь нужно строить дорогу. Руководителю края Михаилу Семеновичу необходимо обеспечить к весне дорогу через тайгу, через горный кряж — дорогу к границе, дорогу, имеющую огромное оборонное значение. За строительство дороги Михаил Семенович не спокоен. И он шлет туда Штокмана.

Приходится Штокману распрощаться со своей мечтой о геологических разведках и ехать на помощь к Зарецкому — строить дорогу к границе...

Но Штокман не бросает и свою мечту о недрах перевала. Он ночи не спит. Ночи напролет он сидит над картой, над расчетами...

И приходит день, когда Штокман встречается снова с Михаилом Семеновичем и выдвигает перед ним свой план: и дорогу построить и перевал взорвать — все к весне.

Борьба за дорогу, за штурм перевала и притом в кратчайшие сроки — это встречный план Штокмана и его отряда.

В этой борьбе и раскрываются образы людей.

Мужество, неиссякаемый оптимизм, неистощимая изобретательность не оставляют их в самых сложных условиях. Никто не хочет сидеть без дела. В далекой тайге, в местах, где потом пройдут дороги, вырастут культурные поселки и целые города, отряд Штокмана выступает пионером.

Но нет здесь бескультурья. Обросший бородой Маленко, попадая сюда, мгновенно проходит «чистку», и перед нами — простой, мужественный молодой парень. Инженер Лубенцов поломал ногу, ходит на костыле, но он не хочет бездельничать и устроил парикмахерскую в отряде.

Фильм показывает борьбу за социализм людей, являющихся передовиками социалистической стройки.

Содержание фильма не ограничивается показом мужественных, преданных до конца делу социализма партийных и непартийных большевиков, строящих укрепленный, неприступный, советский Дальний Восток.

«...Наши партийные товарищи, будучи увлечены хозяйственными кампаниями и колоссальными успехами на фронте хозяйственного строительства, — говорил тов. Сталин в своем докладе на Пленуме ЦК ВКП(б) 3 марта 1937 года, — забыли просто о некоторых очень важных фактах, о которых большевики не имеют права забывать. Они забыли об одном основном факте из области международного положения СССР и не заметили двух очень важных фактов, имеющих прямое отношение к нынешним вредителям, шпионам, диверсантам и убийцам, прикрывающимся партийным билетом и маскирующимся под большевика». (И. Сталин. О недостатках партийной работы и мерах ликвидации троцкистских и иных двурушников. Партиздат 1937 г. стр. 9).

Эти слова товарища Сталина, указавшего на необходимость резкого повышения большевистской бдительности, впервые находят прямое отражение в произведении искусства — в фильме «На Дальнем Востоке». Этот фильм — первое произведение киноискусства, в котором показана диверсионная работа японских шпионов, троцкистов, мерзких врагов народа, не брезгающих ничем в своей контрреволюционной подрывной «работе» против растущего не по дням, а по часам Советского Союза.

Коварные методы японской разведки показаны в фильме очень ярко. Японо-манчжуры выводят на берег пограничной с СССР реки четырех китайских партизан. Троих офицер успел убить, их тела утонули в реке. Четвертый, не дожидаясь выстрела, со связанными руками прыгнул в воду быстро текущей реки. Через некоторое время он был спасен старым партизаном Лузой, который на руках вынес из воды его бесчувственное тело. Так попал на советскую землю японский шпион Цой.

Кто же является близким для Цоя человеком на советской земле?

Да, такой негодяй нашелся. Это был тот самый Зарецкий, притаившийся троцкист, которому Михаил

Семенович не доверил самому строить важную дорогу, послав туда Штокмана.

Фильм чрезвычайно интересно в дальнейшем показывает коварство врага. Такие эпизоды, как приход к Цою белогвардейца Вересова, как убийство Цоем Вересова, как краткий, но выразительный разговор между Цоем и Зарецким о Штокмане и т. д., — все это правдивые эпизоды, со всей остротой показывающие методы, применяемые врагами народа. Фильм показывает и цели, которые ставят себе эти выродки: Цой и Зарецкий всеми мерами оттягивают и затягивают строительство дороги, пытаются дискредитировать план Штокмана и всячески сорвать его, готовят диверсионный акт на перевале и убийство Штокмана. Кроме того Цой занимается шпионажем и выведывает у нашедших себе приют на территории СССР китайских беженцев сведения о партизанском подполье в Манчжурии. Наконец, Цой пытается заниматься провокацией на границе.

Враг опасен, враг не останавливается ни перед чем, враг стремится использовать каждую щель. Этот вывод прямо вытекает из фильма. И когда тяжело раненный пулей диверсанта Штокман говорит о бдительности к врагу, когда Михаил Семенович узнает о том, что стреляли в Штокмана, — в эти минуты фильм поднимается до большой силы звучания.

Враг разоблачен. Одновременно схвачены Зарецкий и Цой. Заперта на замок граница. Спасен Штокман. Строительство закончено успешно. Выросший, воспитанный Штокманом комсомолец Малиенко заменяет мерзавца Зарецкого. Он руководит взрывом перевала, одновременно завершающим две большие задачи — прокладку дороги и вскрытие богатейших недр. Собравшиеся вокруг раненого Штокмана друзья-большевики, среди которых Михаил Семенович, наблюдают за этими взрывами. Штокман, еще слабый, умно улыбаясь, говорит, дружески обращаясь к зрителю, что сегодня в Токио записали сильнейшее землетрясение...

Фильм «На Дальнем Востоке» имел бы еще большее идейно-политическое, пропагандистское значение, если бы его драматургия не обладала рядом недостатков.

Драматургически фильм довольно рыхл, особенно в первой половине. Целый ряд эпизодов слабо связан между собой, развитие действия замедлено. Сценарий фильма строился со значительным использованием образов и эпизодов из романа П. Павленко «На Востоке». При этом авторы сценария П. Павленко и С. Радзинский и режиссер Д. Марьян проделали большую работу, развивая ряд образов и ситуаций, что дало возможность сделать фильм политически чрезвычайно актуальным. При этом, однако, они не сумели придать фильму драматургическую цельность, и некоторые эпизоды, которым авторы и режиссер уделили немало места, оказались растянутыми да и, пожалуй, мало нужными. К этого рода эпизодам в первую очередь следует отнести первый показ отряда Штокмана и станции «Тимофей Тимофеевич». В обоих этих эпизодах авторы и режиссер увлеклись изображением быта строителей на Дальнем Востоке явно в ущерб развитию темы фильма. Эти сцены выпадают из фильма,

---

«НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ»

Сценарий П. Павленко и С. Радзинского. Режиссер Д. Марьян. Оператор В. Павлов. Мосфильм. На фото арт. Л. Свердлин в роли Цоя и арт. В. Уральский в роли Лузы

они могли быть сделаны много короче, без суетни и не всегда удачных острот.

К недостаткам фильма надо отнести и то, что хорошо задуманный романтический эпизод вечеринки сделан растянуто, оперно, невыразительно.

Такие сцены, как та, в которой Луза несет Цоя, и весь эпизод, связанный с поездкой за аммоналом, также сделаны неряшливо и растянуто.

Технически невысоко сделаны и вьюга, и ливень. Если наши кинотехники не могут хорошо показать «плохую погоду», то невольно напрашивается вопрос: не лучше ли без особой необходимости не показывать ее вовсе?

Вообще же драматургия фильма имеет немало погрешностей. Нет сомнения, что зритель с волнением будет смотреть эпизод, разыгрывающийся на границе, — эпизод перехода границы беженцами — китайскими крестьянами, бегущими от японского гнета. Но увязка этого волнующего эпизода с сюжетом фильма очень слаба. От этого значение эпизода ослабевает, а основное действие тормозится.

Есть и ряд более мелких погрешностей и драматургического, и режиссерского порядка. Есть неудачи и в актерском исполнении. Так, мало удачен образ Наташи (арт. Кошкина). В большинстве эпизодов роль Наташи проходит довольно бесцветно, что, впрочем, об'ясняется и драматургической нечеткостью этой роли, главным образом в начале фильма.

Такие важные для этой роли эпизоды, как разговор Наташи с Зарецким об аммонале и следующий за этим эпизод на льду, — сделаны маловыразительно, без внутренней убедительности.

От погрешностей драматургии пострадал и ряд других образов (Малиенко — арт. Ивакин и др.).

Но основные персонажи удались в фильме.

Здесь режиссеру и актерам пришлось преодолеть ряд недостатков драматургии. Так, если драматургический материал образов — Цоя и Зарецкого — позволил артистам Свердлину и Зайчикову создать такие персонажи, которых зритель уже к середине фильма остро ненавидит, то создать окруженный любовью зрителя образ Михаила Семеновича артисту Болдуману было значительно труднее. Ведь образ Михаила Семеновича драматургически не так уж силен, и тем не менее этот образ стал одним из наиболее сильных в фильме.

В фильме два больших образа большевиков — Михаила Семеновича и Штокмана. Оба они — люди бесконечно преданные партии, всю жизнь свою отдающие строительству социализма. В этом отношении между ними разницы нет. Но характеры их тем не менее разработаны ярко, красочно и совершенно самостоятельно друг от друга. Михаил Семенович показан скупо, но зритель видит в нем вдумчивость, внимание к кадрам, их расстановке (сцена в самолете), глубокое знание людей (встречи с Зарецким), юмор и хорошую хитрецу (у Штокмана, перед утверждением его проекта), страстность большевика, проницательность, уменье быстро ориентироваться, что с особой силой раскрывается к концу, при известии о ранении Штокмана. Образ Михаила Семеновича — один из удачных образов большевиков, созданных нашей кинематографией.

Арт. Боголюбов в роли Штокмана имел большие возможности развернуть этот обаятельный образ энтузиаста с седыми волосами, большевика-геолога, воспитателя молодежи, неутомимого изобретателя, «опасного» человека, с точки зрения врагов. Недаром на его жизнь и покушаются японские агенты — шпион Цой и троцкист-вредитель Зарецкий.

И арт. Боголюбов справился с ролью. Созданный им образ в целом вполне удачен.

Подытоживая краткий обзор фильма «На Дальнем Востоке», надо сказать, что режиссер Д. Марьян в этом фильме показал себя несомненно серьезным, политически зрелым художником, смело берущимся за художественное воплощение актуальных проблем. Надо пожелать т. Марьяну в дальнейшем совершенствования его мастерства, устранения свойственных его режиссерской работе недостатков, печать которых еще лежит и на этом удачном фильме.

Ряд эпизодов этого фильма, режиссерски очень удачно разработанных, убеждает нас в том, что тов. Марьян сможет эти недостатки преодолеть.

Фильм «На Дальнем Востоке» является ярким подтверждением того, как обогащается, красочно расцветает социалистическое искусство, когда наши художники смело берутся за наиболее актуальные политические темы.

Несмотря на отдельные свои недостатки, этот фильм, посвященный советским патриотам, борющимся за укрепление восточного рубежа нашей великой социалистической родины, сыграет большую агитационно-пропагандистскую роль и несомненно будет с большим напряжением смотреться советским зрителем.

«НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ».

Сценарий П. Павленко и С. Радзинского. Режиссер Д. Марьян. Оператор В. Павлов. Мосфильм. На фото вверху арт. М. Болдуман в роли секретаря крайкома и арт. В. Зайчиков в роли начальника участка

«НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ»

Сценарий П. Павленко и С. Радзинского. Режиссер Д. Марьян. Оператор В. Павлов. Мосфильм. На фото вверху арт. Л. Свердлин в роли Цоя.

БОРИС ЧИРКОВ

С. ДРЕЙДЕН

Как известно, еще Геннадий Демьянович Несчастливцев сокрушался о том, что оскудела актерская порода. Нет героев. Вымерли герои. «Какая игра, — мякина!» Вы, конечно, помните знаменитый диалог Несчастливцева с Аркашкой, где оба собеседника наперечет осуждают современных актеров. И фигуры не те, и голоса не те, осанка не та, что прежде. «И любовник — тенор, и резонер — тенор, и комик — тенор, а основания-то в пьесе и нет».

С точки зрения Несчастливцева Борис Чирков в герои не годится. Вот уж, действительно, актер, у которого решительно «нет основания», если понимать под основанием то, что разумел Геннадий Демьянович. Нет, нет у Чиркова ни мощного, рыкоподобного голоса, нет величественности в его осанке, нет монументальности в его фигуре, словом, ничего нет из того, что еще не так давно полагалось необходимейшими свойствами для героя.

Но меняются времена, меняется и представление о герое, меняется и понимание того, что собственно должно быть основным в самом образе героя. И характернейшим примером произошедшей перемены может служить образ Максима, воплощаемый Б. П. Чирковым.

Авторы кинотрилогии, посвященной Максиму, Г. Козинцов и Л. Трауберг характеризовали своего героя, как «Тиля Уленшпигеля из-за Нарвской заставы». Самое слово «Уленшпигель» включает понятие «зеркало». Биография Максима должна была явиться зеркалом, сгустком, художественным обобщением биографий целого поколения большевиков, питерских, московских, сормовских, уральских рабочих, ставших участниками революционного движения еще в те годы, когда мрак жестокой реакции кое-кому мог показаться безнадежным, бескрайним и безвыходным. Сами режиссеры после выхода «Юности Максима» искренне рассказывали о сложном и рискованном пути, приведшем их к созданию картины. Они рассказывали о первоначальном замысле, родившемся из кабинетных размышлений про исторические судьбы партии большевиков. «Одинокий человек перед огромной и страшной эпохой», одиночка, бесстрашно противостоящий полицейскому режиму в обстановке полного разгрома единственно революционной партии большевиков, — таким замышлялся первоначально образ героя картины.

Режиссеры сумели преодолеть эту ошибочную, антиисторическую концепцию. Они научились видеть в реакции не прорыв в истории партии, не провал, а своеобразие ее роста. Они пытались показать эпоху в исторической перспективе, присмотреться к глубинным процессам, позволяющим жизнерадостно, оптимистически глядеть в будущее. И, естественно, эти черты должны были найти наиболее последовательное, яркое, художественное воплощение в центральном образе картины. Ум, находчивость, отвага, жизнерадостность, веселость — все эти качества должны были быть у героя как сами собой подразумевающиеся. И в то же время герой фильма должен был расти и действовать в картине не как обаятельнейший «сверхчеловек», «чудо-чудес», чародей, этакая всемогущая, всевидящая и всеспасающая палочка-выручалочка. В тесной связи с массой, как полноправный ее представитель, в тесной связи с партией большевиков, как ее верный ученик — передовой боец, — таким должен был быть показан герой картины.

«Я — ваше зеркало», — так должен был говорить Максим, говорить всей своей биографией, говорить всей своей личностью лучшей, передовой части зрительного зала советского кино. И если многим зрителям фильмов о Максиме по самому возрасту своему нельзя признать Максима зеркалом, то, смотря эти картины, они должны мечтать сделать свою жизнь «по Максиму».

Все это требовало от актера не только глубочайшего проникновения в самый образ Максима, но и целого ряда таких качеств, которые позволили бы признать Максима «зеркалом» целого поколения большевиков, таких качеств, которые безошибочно завоевали бы внимание, любовь, симпатии и уважение зрителя.

Выбор Чиркова для исполнения центральной роли в картине явился одним из самых верных и, в известной степени, предрешавших удачу начатого дела шагов режиссуры. В кино Чиркову довелось до этого сыграть всего лишь несколько ролей. Но даже эти роли — от Сеньки в «Подругах» до замечательного эпизода в «Чапаеве», эпизода, стоящего иных эпопей, наглядно свидетельствовали о замечательных возможностях актера. Подкупающая, обаятельная простота интонаций, ясность, приветливость, лукавость взгляда, умеющего быть не только проказливо задорным, но и суровым, решительным, стальным. Обыденность, будничность, «заурядность» самого облика актера и в то же время исключительная яркость каждого слова и движения, яркость характера. Чудесная способность органического переключения в образ, умение сделать поступки героя живыми, естественными, как бы самими собой подразумевающимися. Темперамент, который неизменно ощущается в поступках и редко прорывается наружу, клокочущий под тонкой «корочкой» спокойной, слегка флегматичной внешности. И юмор, неиссякаемый юмор, сверкающий где-то в уголках глаз, извилинах губ, в тончайших оттенках интонаций, юмор, особенно чарующий потому, что он как бы пульсирует в самих кровеносных сосудах героя.

И когда такой человек появляется на экране, зритель сразу же протягивает ему руку дружбы. Не могут лгать такие глаза, не может обманывать такая улыбка, не может не вызвать встречной улыбки, улыбки

теплой и радушной, песня, распеваемая таким героем, и как ни глуповаты слова этой песни, бесхитростной и шутливой, зритель читает между ее строками.

О «ценных дарах природы», которые составляют для многих актеров не только величайшее их украшение, но и основное средство воздействия на зрителя, превосходно писал некогда Лессинг на страницах «Гамбургской драматургии». Стоит припомнить в связи с нашей темой замечания Лессинга:

«Красивая наружность, привлекательная физиономия, выразительный взгляд, очаровательная походка, проникающий в душу тон, благозвучный голос — все это такие качества, которых нельзя выразить словами».

Не будем педантичны в применении этих слов к характеристике Чиркова. С точки зрения классической эстетики наружность Чиркова никак нельзя признать красивой. «Обязательно курносый», — отнюдь не сокрушенно, а с некоторым даже восхищением говорит Сенька-Чирков своей подруге Зое, мечтая о будущем сыне («Подруги»). Сенька не обманывается в своей наружности, как не обманывается в ней и Чирков. Но зритель любит его именно таким, каков он есть,— не красивым, а привлекательным, «обязательно курносым», чуть-чуть увальнем на первый взгляд, но именно на первый, обманчивый взгляд, — на деле он ловок и энергичен. Так что, если не настаивать на классическом определении понятия «красивой наружности», все остальные качества, перечисленные Лессингом, можно спокойно отнести к Чиркову.

Цитата из Лессинга оборвана, однако, на полуслове. Продолжим эту цитату:

«... Но не в этом только состоит единственное и высшее достоинство актера. Ценные дары природы необходимы в его призвании, но ими далеко не исчерпывается все. Он постоянно должен мыслить вместе с поэтом, он должен думать за него там, где поэт сделал промах по человеческому несовершенству».

Зритель кредитует Чиркова при первом же появлении актера на экране, кредитует любовью, вниманием. Перед Чирковым неизменно маячит опасность остаться вот таким «героем в кредит», героем, популярность которого завоевана уже одними «ценными дарами природы». Но в том-то сила Чиркова-актера, что он не желает жить процентами с этого кредита — «ценные дары природы» множатся актером на живую, воинствующую мысль советского художника, и чем глубже эта мысль, чем скорее находит она поддержку в совместной работе с драматургом и режиссером, тем значительнее, плодотворнее бывают и будут еще ее результаты.

Процесс создания образа актером — процесс, сложный и противоречивый. Каждый большой образ — и это относится, конечно, не только к театру и кино, но и к литературе, живописи и т. д. — вбирает в себя черты самых разновидных, порою неожиданных оригиналов. Известны слова Толстого о том, как создавался образ Наташи Ростовой: «Я взял Таню (сестру жены) и перетолок ее с Соней (женой). Так получилась Наташа». Надо ли говорить, что в образе Наташи нашли художественное перевоплощение черты не только Тани и Сони, но и еще десятков, если не сотен Тань, Сонь и Наташ, не упомянутых самим писателем. Образ Максима рождался из анализа, сличения и столкновения сотен биографий. Эту работу с равным рвением вели и режиссеры-сценаристы, и сам актер. Десятки и сотни людей, десятки и сотни черточек, самых противоречивых на первый взгляд, подмеченных то там, то здесь, пошли на «сплав» образа Максима. И, как то часто бывает в актерской работе, переплавом оказались захвачены не только непосредственные наблюдения «из жизни», но и целый ряд черт, накопленных уже актерской биографией Чиркова, черт, которые в той или иной мере сказались в ранее сыгранных образах. Словом, если произвести театроведческий «химический анализ» образа Максима, то в нем можно было бы найти десятки элементов прежних ролей актера. Было бы печально, если бы Максим явился лишь арифметическим слагаемым из ранее сыгранных образов, отходов прежних ролей. Чирковым эти элементы критически переработаны, подчинены новой задаче, заново рождены и пересмотрены.

Рядовым рабочим парнишкой, веселым песенником и озорником появляется Максим в начале первой серии картины. Если подходить к вопросу формально, то такая актерская задача отнюдь не являлась новой для Чиркова.

Еще в школьных спектаклях, в годы пребывания в театральной школе (Институт сценических искусств в Ленинграде) Чиркову довелось сыграть роль бузливого парнишки в пьесе Задыхина «Хулиган» (1926 г.). С 1926 г. — Чирков актер Ленинградского ТЮЗа. Легко понять, что на сцене педагогического театра роли хулиганов никак не могли найти особенно частой популяризации. Подобный «недостаток» тюзовские актеры восполняли, однако, в своих спектаклях, исполнявшихся «на стороне», для «взрослых» зрителей. В поставленной им в газете «Комсоглаз» (организованной актерами ТЮЗа) оперетте Жуленго «В трех соснах» Чирков вновь играет роль хулигана, на этот раз уже неизмеримо более зловещего, чем раньше. Озлобленного, примкнувшего было к шпане, рабочего парнишку-«волчонка», доброго и приветливого в душе, играет он в пьесе «Дело с листовками».

В пьесе Зона и Бруштейн «На полюс» (ТЮЗ) Чирков играл роль матроса Яшки Чижикова. Тюзовский Чижиков явился одним из пионеров буйно расцветшего впоследствии, на сцене племени «бодрячков-простачков». В самые тяжелые минуты Яшка Чижиков не теряет присутствия духа. Арктическая экспедиция на краю гибели. Всем холодно и голодно. Голодно и Яшке, но он не мрачнеет, он подбадривает окружающих, он весело галдит, распевает русские песни, наигрывает на губной гармонике, затягивает «Я вечор в лужках гуляла», хотя и ему, и окружающим не до лужков, и не до гуляния. И, конечно, же, не кто иной, как Яшка Чижиков, оказывается в самый трудный момент героем, спасает всех из беды. В исполнении подобной роли Чиркову как нельзя более пригодились те «ценные дары природы», о которых речь была выше. Даров природы здесь было больше, чем искусства.

В Ленинградском Красном театре, где Чирков играл с 1931 по 1934 г., совсем уже густо пошли такие роли. В большинстве тех пьес, где Чирков оказывался занятым в Красном театре, ему доводилось играть роли «самых главных комсомольцев». Одна пьеса называлась «Слоны идут», другая — «Фронт», третья — «Темп», в одной пьесе «самый главный комсомолец» назывался Максимкой, в другой — Петей, в третьей — Сеней, но по существу все это был один и тот же

Засл. арт. Б. Чирков в роли Тиля Уленшпигеля. Ленинград, ТЮЗ, 1926 г.

бодрячок-простачок, чуть-чуть недотепистый, переполненный энергией, говорливый, влюбчивый, донельзя злоупотребляющий той обаятельной простотой, которая порой бывает «хуже воровства».

В пьесе Арбузова «Большая жизнь» Чирков играл роль разочарованного в жизни рабочего паренька Сергея Раздумова. Сейчас не то что зрители, но даже сам актер не в состоянии вспомнить содержание этой нелепой постановки. В памяти сохранился лишь один момент спектакля: откуда-то из-под потолка на тросах опускается кровать, а на кровати восседает Сережа — Чирков, разумеется, с гитарой, разумеется, в песенном раздумье и задушевно напевает дурацкую песенку про единственного друга своего кота. Не случайно все эти роли сливаются сейчас в какой-то единый голубовато-розоватый, чуть-чуть приторный ком. Слишком много было во всех этих ролях «моментальной фотографии», поверхностного воспроизведения сценически выигрышных черт, запечатленных с налету, с первого взгляда, с первого знакомства. Схематизм этих ролей сдабривался привлекательными свойствами артистической индивидуальности актера. Слишком часто приходилось играть здесь «на чистом обаянии» (как порою говорят в театральной среде).

В расчете на это обаяние режиссеры иной раз давали Чиркову задания, которые в иных условиях были бы заранее обречены на неудачу. Так, например, в спектакле Красного театра «Фронт», где Чирков играл, разумеется, «чересчур положительного героя», ему надлежало держать последнее слово к зрителям. Вся трудность задачи заключалась в том, что действие пьесы собственно к этому времени можно было считать оконченным. Непосредственный интерес аудитории к тому, что дальше произойдет, уже угасал.

И вот в такой невыгодный момент Чиркову надлежало обращаться с речью к зрителям (а через головы зрителей ко всему населению Советского Союза) и читать публицистическую клятву ударников, занимавшую в тексте пьесы добрых пять страниц убористого шрифта. И читал. И заставлял слушать.

Из всех этих «голубых» ролей, пожалуй, только одна может быть вспомянута теплым словом. Речь идет о Максимке из комедии Николая Погодина «Темп». Правда, Максимка по характеру и по поступкам еще не слишком отличался от других «дежурных комсомольцев», которых уже доводилось играть Чиркову. Он был так же суматошлив, так же влюбчив, и так же разговаривал на несколько условном сказовом «ультра-комсомольском» языке, как и все его предшественники. «Наконец, я вас расшифровал», — говорил Максимка, — обращаясь к любимой девушке. «Физиономия у меня буйная», — говорил о себе. «Американизация» — это надо понимать!» — восторженно восклицал, увлекаясь темпами строительства. И все же Чиркову удалось найти «ключ» к роли. Максимка в исполнении Чиркова оказывается жизнерадостным, порывистым, но лишенным в этой жизнерадостности и порывистости того идиотического, «жеребячьего», что ли, восторга, которым усердно снабжают некоторые драматурги и актеры своих молодых героев. Нелепый, нарочито смешной, запутанный язык, претенциозная «ультра-комсомольская», «бодряческая» манера речи никак не характеризовали истинной натуры этого Максимки, натуры простой и ласковой по существу. Максимка был так шумлив и энергичен не в силу «природного нахальства», а скорее «с перепугу» — от робости, от скромности. И балагурство, и «трепания» Максимки, и, наконец, романс Вертинского, к которому тот прибегал в грустную минуту «личной жизни», находили мягкое и ироническое освещение.

Мною перечислено немало ролей рабочих парнишек, песенников и весельчаков, родственных, казалось бы, и по происхождению, и по некоторым чертам характеров юному Максиму. Это сходство, однако, обманчиво. Большинство комсомольских героев, сыгранных за те годы Чирковым, бесконечно далеко от кинематографического Максима, даже если брать Максима в самой первоначальной стадии образа, когда и в мыслях и поступках Мак-

сима озорная песня, мечты об удивительной отваге неустрашимого Антона Кречета еще занимали главное место, как далек подлинно художественный портрет от ремесленно воспроизведенного муляжа. Пожалуй, только Максимка мог оказать какую-то помощь Чиркову, когда начинали обрисовываться основные черты характеристики Максима. Но и эта помощь могла быть полезной только в единичных эпизодах, да и то лишь в первых частях фильма.

Если бы творческий опыт Чиркова ограничивался одной этой «комсомольской галлереей», то вряд ли сегодня был бы у нас повод писать о Чиркове — М а к с и м е. К началу работы над фильмами о Максиме актер пришел со значительно бо́льшим, более разнообразным багажом, — знание актерского пути, пройденного исполнителем, поможет лучше разобраться в том, что сделано им сегодня. Каков же был этот путь?

Начало актерской работы Чиркова при желании может быть отнесено к зиме 1918 г., когда он, учащимся 6-го класса средней школы в Вятке, впервые выступил на сцене, правда, не актером, а суфлером, в спектакле драмкружка. Вслед за этим пошли уже «настоящие» выступления в любительских спектаклях. Играть приходилось и в школе, и в воинских частях, и в деревенских клубах. Словом, если взять эти годы за исходное в актерской биографии Чиркова, то, пожалуй, вскоре можно будет уже отмечать двадцатилетний его юбилей. Но такое исчисление профессионального стажа актера было бы неправильным. В эти «любительские» годы сам Чирков еще всерьез не задумывался о будущей сценической карьере. Недаром, приезжая в 1921 г. в Петроград, он поступил учиться не в театральную школу, а в Технологический институт.

Пребывание в Технологическом институте оказалось, однако, недолгим — Чирков сдает экзамен в Институт сценических искусств.

В театральной школе Чирков приобрел первичное знакомство с технологией актерского мастерства. Это знакомство было далеко не полноценным. В мастерской С. Э. Радлова, где занимался Чирков, основное внимание уделялось вопросам так называемой внешней техники актера. На одном из выпускных спектаклей Чирков играл роль ростовщика Крутицкого в комедии Островского «Не было ни гроша да вдруг алтын». И зрители и критики спектакля, говоря о выступлении Чиркова, отмечали прежде всего удачу внешнего рисунка роли — четкий, экономный жест, продуманность и выразительность движения, этакую «кошачью повадку». В н е ш н е Крутицкий характеризовался остро и интересно. Но основная задача, которую надлежало разрешить исполнителю роли, — путем тончайшего психологического анализа раскрыть характер образа, природу стяжательства Крутицкого. Эта задача не была поставлена перед актером да и самому исполнителю не казалась первоочередной и главенствующей.

Подлинной школой артистического мастерства явилась для Чиркова, так же как и для его сверстника и товарища по театральной школе Николая Черкасова, работа в Ленинградском театре юных зрителей под руководством режиссеров А. Брянцева, Б. Зона, Е. Гаккеля.

Когда в 1925 г., еще не закончив учебы в Институте сценических искусств, Чирков начал работать в Театре юных зрителей, амплитуда его возможностей, актерских интересов и способностей казалась строго ограниченной. Комик-простак, характерный простак с некоторым тяготением к буффонаде, но, в основном, простак, простак и снова простак, — таким казалось существо артистической индивидуальности Чиркова. Недаром почти сразу же, как приходит он в ТЮЗ, его вводят в роль Иванушки-дурачка в «Коньке-Горбунке», недаром ему доводится впоследствии сыграть на тюзовской сцене целую галлерею этаких «комиков-дурачков» (лакей Антек в пьесе «Так было», забитый денщик, дурачок в пьесе «На перевальной тропе» и т. п.). Остро-комедийной, буффонадной по рисунку была и первая большая роль Чиркова в театре, сразу создавшая ему «имя и положение».

В пьесе Бруштейн и Зона «Дон-Кихот» (постановка Б. Зона) Чирков играл роль слуги «рыцаря печального образа» — Санчо-Панса. Характеристика Санчо-Панса при всей гротесковости рисунка была в основе глубоко реалистична. Санчо-Панса жалобно стонал, скулил, с завидным упоением жевал еду, пользуясь для этого любым подходящим поводом. «Ей, ей, душе моей, еда всегда всего милей». Эта песенка, умильно распеваемая Санчо-Панса, на первый взгляд действительно характеризовала весь круг его интересов. Уже одной этой краски было бы достаточно, чтобы построить в буффонаде смешной, занимательный образ несколько дурашливого и прожорливого слуги Дон-Кихота. В ходе спектакля раскрывалась постепенно неизмеримо более сложная и интересная характеристика. Не только жадность, не только скупость, но и своеобразное лукавство, хитрый, практический ум, осмотрительность, деловитость — все это вошло в характеристику.

Играя роль Санчо-Панса, Чиркову приходилось пользоваться самыми разнообразными средствами театральной выразительности. Плодотворное применение нашел здесь опыт школьных выступлений в водевиле, опыт участия в коллективном шуточно-пародийном танце «Чарли Чаплин, Пат и Паташон».

Не случайно к водевилю, уснащенному куплетными вставками и танцовальными отступлениями, Чирков часто возвращается впоследствии (в эстрадной постановке водевиля Сологуба «Беда от нежного сердца» он не так давно с успехом играл роль влюбчивого жениха-провинциала; простодушнейшего Гаргаре изображал Чирков в «Святыне брака» Лябиша, поставленной в 1934/1935 г. мюзик-холлной мастерской Н. П. Акимова).

Водевиль и буффонада — отличная школа для актера. Водевиль помогает актеру овладеть легкостью, ритмичностью и музыкальностью движения и речи, ясностью, четкостью, остротой фразировки. Водевильная школа сослужила свою службу для Чиркова, помогла ему впоследствии хотя бы в разработке песенных эпизодов «Максима».

Но водевилем и буффонадой не могли быть ограничены его актерские возможности. И заслуга руководства Театра юных зрителей в том, что оно увидело в Чиркове не только комика-простака, незаменимого исполнителя ролей Чижиковых, Антеков и Иванушек-дурачков (хотя и щедро использовала его в этом жанре), но и актера огромной внутренней патетики, подлинного лирического запала, романтической устремленности.

В этом плане две тюзовских роли Чиркова — Семен в «Плодах просвещения» Толстого (постановка Б. Зона), Тиль Уленшпигель в одноименной постановке (реж. Е. Гаккель) — кажутся наиболее характерными и значительными. Ге-

рой фламандского эпоса «великий гез» Тиль Уленшпигель, разведчик и вестовой восставшей «черни», Тиль, для которого дело революции — дело живое, бодрое и веселое, Тиль-песенник, проказник, смельчак и умница нашел в Чиркове превосходного истолкователя. Чиркову удалось донести до зрителя не только молодость и жизнерадостность, быструю сметку героя, но и острое политическо чутье, боевую страстность, романтику его образа.

А рядом с Тилем — лирический, задушевный образ молодого крестьянского парня в «Плодах просвещения». Органическое чувство человеческого достоинства, трезвость, ясность разума, мягкость и чистота чувства утверждались всеми поступками, всем поведением Семена-Чиркова. Одним из основных средств раскрытия образа оказалась народная русская песня.

В «Тиле Уленшпигеле» легко было соскользнуть к псевдоромантической условности, ходульности. В роли Семена маячила опасность некоторой слащавости, сусальности. Обе эти опасности были избегнуты актером.

Как писал Горький в статье «О пьесах» — «Нужно в каждой изображаемой единице найти кроме общеклассового тот индивидуальный стержень, который наиболее характерен для нее и в конечном счете определяет ее социальное поведение. «Классовый признак» не следует наклеивать человеку извне, на лицо, как это делается у нас; классовый признак — не бородавка, это нечто очень внутреннее, нервно-мозговое, биологическое. Задача серьезного писателя — построить пьесу на фигурах, художественно убедительных, добиться той правды чувства, которая глубоко волнует и способна перевоспитать человека».

Чиркову, как и всякому художнику, неизменно сопутствует удача, когда он находит «индивидуальный стержень» для изображаемого героя, когда он не только закрепляет внешние черты, но и воплощает «биологическое, нервно-мозговое» существо индивидуальности, овладевает правдой чувств героя. В этом была сила Санчо-Панса, Тиля, Семена, этим дорог и образ Максима. Но неизбежны срывы, когда идет отыгрыш на внешнем обаянии, на «общечеловеческом», на формальном разрешении задачи.

Засл. арт. Б. Чирков в роли растерявшегося интеллигента в фильме «Луна слева». Совкино. 1927 г.

Немало справедливых нареканий, немало глумливых насмешек вызвали стандартные сценические образы «железобетонных коммунистов», пресловутых «кожаных курток». Наивный, приспособленческий характер носили попытки «утеплять» такие образы посредством скоромной рюмки водки, которую герои выпивали для доказательства своих человеческих слабостей, — человек, мол. «Железобетонные» роли чужды Чиркову по самому характеру его индивидуальности. Но разве не ясно, что просто лирический и только лирический, просто симпатичный и только симпатичный, злоупотребляющий этой своей обаятельностью и простотой герой является не чем иным, как оборотной стороной «железобетонника», он так же далек от подлинной правды чувств, от внутреннего мира людей нашей действительности, как и «бетонная» схема.

Немало ролей таких «мнимых героев» пришлось переиграть Чиркову в театре.

Дань «типажу» он отдал и в своей кинематографической работе, что было особенно соблазнительно, если учесть живучие традиции «самоигральных типажей» в практике даже самых передовых кинематографистов.

Первые роли в немом кино, сыгранные Чирковым (крестьянский парнишка в «Родном брате», растерянный интеллигент в «Луне слева»), столь малозначительны, что вряд ли стоит на них останавливаться.

Нельзя всерьез расценивать и работу Чиркова в картине «Песня о счастье». В этой картине он играет роль начальника исправдома, играет мягко, тактично, сдержанно, но нетрудно заметить, что в этом фильме он «обыгрывается» прежде всего как типаж и проценты с типажа с лихвой восполняют отсутствие подробной индивидуализированной характеристики образа.

С режиссерами Козинцовым и Траубергом Чирков встретился в работе еще до «Максима» — на постановке кинокомедии «Путешествие в СССР» (1931 г., фильм был законсервирован во время производства). Насколько можно судить по кускам незавершенного фильма и по признанию самого актера, роль комсомольца Демки (которого изображал Чирков) можно безошибочно «зачислить по ведомству» все той же незатейливой комсомольской «ребятни», которая легко резвилась на театральной сцене. В значительной мере «типажен» и чирковский Сенька в «Подругах».

Эта работа Чиркова получила в общем положительную оценку. И, действительно, с узко профессиональной, ремесленной точки зрения игра Чиркова не может встретить возражений. Он вызывает симпатии зрителя, добросовестно выполняет поставленные перед ним задачи, — беда в ограниченности задач. Красноармейцу — участнику боевого отряда, защищающему Петроград от Юденича, дана, по существу, одна только линия поступков, даже не поступков, а состояний — любовь к Зое. Образ влюбленного парня задуман и разрешен шаблонно.

Запоминаются отдельные штрихи. Сенька, стоя впереди отряда, заметил во время митинга Зою. Еле заметным движением глаз, скашивая взгляд на Зойкину руку, как бы спрашивает, что, мол, это за повязка. Получив «ответ», с достоинством подтягивает ружье на плечо. Забавно, словно на провинциальной фотографии, сидит в обнимку с Зойкой во время свидания в избушке. Безошибочный эффект вызывают фразы, произносимые таким характерным «чирковским», торопливо воркующим говорком: «Обязательно встречу! Обязательно курносый...». Но все

эти штришки «повисают в воздухе», они радуют, интересуют, трогают сами по себе, но не в общей системе целостного образа.

Менее всего намерен я снижать значение «Подруг», где режиссер Л. Арнштам показал себя интересным, своеобразным мастером (достаточно вспомнить превосходно разработанную сцену песни в трактире). Но образ Сеньки-Чиркова, если можно назвать это образом, бесспорно должен быть отнесен к числу «издержек производства». Ни режиссеру, ни актеру не удалось здесь найти, кроме общеклассового, тот «индивидуальный стержень» (нельзя же стержнем этим считать влюбленность в Зойку), о котором писал Горький. Есть черточки, но нет характера, есть облик, но нет образа.

И дело здесь вовсе не в том, что слишком мало места отведено в картине Сеньке. Не места мало, — задача мала. Когда же перед Чирковым ставится задача настоящего, большого, увлекательного масштаба и даются все возможности для воплощения, опосредствования этой задачи, он дает блистательный пример выразительнейшего, содержательнейшего немногословия.

Несколько лет назад Чирковым совместно с артисткой ТЮЗа Е. А. Уваровой была показана эстрадная «Повесть о солдате лейб-гвардии его императорского величества Преображенского полка Егоре Сухове и его жене». Текст этой повести был смонтирован исполнителями из подлинных рассказов участников гражданской войны (по записям Мирера и Боровика) и отрывков из «Первой конной» Вишневского. Артисты выходили на эстраду в обычных «штатских» костюмах, не прибегая ни к каким аппликативным украшениям, бутафории, гриму. Начиная повесть от третьего лица, исполнители преображались то в одного, то в другого персонажа повести, последовательно проводя своих героев от первых лет империалистической войны, через фронты, белогвардейское подполье, бои и плен к нашей сегодняшней действительности. И за эти 15 минут судьба «солдата с флегматичным бородатым лицом», который в 1918 году, «конечно, записался в Красную армию» и «остался непобедимым», судьба его подруги становится близкой и ощутимой во всей их жизненной конкретности. С подкупающей тонкостью, мягкостью, простотой и в то же время исключительной точностью каждой детали характеризуют Чирков и Уварова своих героев. Для стиля «повести» чрезвычайно характерна заключительная речь, с которой обращается герой рассказа Егор Сухов к «дорогому товарищу»-слушателю.

— Итак, товарищи, прощай. Да здравствует наша советская республика, да здравствуют наши великие завоевания! — торопливо, как бы «в одну краску», без знаков препинания, как бы что-то проходное, заурядное говорит Егор Сухов, но в этой торопливости, в этом стремлении возможно скорее смять официальную часть, в этом своеобразном протесте против официозности, против пышных и звонких речей, как и в той лучистой радостной улыбке, которая все с большей силой прорывается наружу, весь Сухов, человек огромной скромности, чудесного богатства чувств, жизненной преданности делу революции.

В лучшем случае четверть часа занимает чтение «Повести о солдате». Менее ста метров занимают в фильме «Чапаев» эпизоды, в которых оказывается занятым «бородатый мужик», но образ этого мужика, так же как и образ «Егора Сухова», при всей лаконичности рассказа раскрывается полно и ярко. «Классовый признак» дан здесь не как бородавка, а действительно как нечто «биологическое», «нервно-мозговое», органичное для воплощаемого персонажа.

В первом эпизоде, сидя на завалинке с приятелем, бородач растерянно недоумевает «куды податься». Приходя к Чапаеву, благодарить его от «обчества» («Отдали твои ребята барахлишко-то»), повторяя слова о том, какая происходит «карусель», он уже окрашивает новыми, более уверенными, чуть-чуть насмешливыми по отношению к прежним своим опасениям эти слова — «куды податься». В сцене митинга бородач уже «за панибрата» задает вопросы Чапаеву. Появляясь далее, у походной кухни, приносит «стряпухе» продукты для бойцов, как уже нечто само собой подразумевающееся. И, наконец, в финале картины убивает лопатой полковника.

«Перерождение» бородача-середняка показывается во всем своеобразии его неповторимой и вместе с тем типичной личности. Хитрющие, лукавые глаза у простодушного бородача — не так-то просто приходит он к решению, «куды податься», и даже, приходя к какому-то решению, все еще продолжает взвешивать, все еще продолжает присматриваться, что за

Засл. арт. Б. Чирков в роли начальника исправдома в фильме «Песня о счастье». Востоккино, 1934 г.

«карусель получается». Бородач убивает полковника, но убивает-то он его, выглянув из копны сена, куда спрятался — чего греха таить — в момент суровой передряги. И такая черточка отнюдь не снижает, не компрометирует его, а сообщает поступку бородача особую правдивость и убедительность.

Мастерство, накопленное Чирковым за годы работы в театре и кино, и положительный, и отрицательный опыт вереницы положительных ролей, сыгранных за эти годы, должны были найти последовательное применение в разработке образа Максима. Огромная и сложная задача была поставлена авторами фильма перед собой и перед исполнителем центральной роли — раскрыть во всем своеобразии, во всей сложности личной, индивидуальной биографии героя типический характер, типический образ представителя среднего командного состава великой партии большевиков.

Для режиссеров Козинцова и Трауберга работа над «Юностью Максима» и еще в большей степени над «Возвращением Максима» явилась средством серьезнейшей перестройки, сложного и плодотворного процесса критического пересмотра предыдущего творческого опыта. И в «Новом Вавилоне» и в «СВД» Козинцов и Трауберг брали как будто большие исторические события, но брали их отстраненно, не пытаясь посмотреть в глубь этих событий. Режиссеры смотрели на восстание декабристов и на Парижскую коммуну через призму сторонних литературных ассоциаций. Они искали боковые темы на проселочных дорогах истории. К историческим фактам, к историческим образам режиссеры подходили с заранее надуманной концепцией. Наряженные в исторические костюмы персонажи должны были иллюстрировать алхимические формулы. Опасность такого подхода, опасность приноровления исторических фактов к надуманной концепции могла бы погубить работу над «Максимом».

Замышляя образ героя картины, Козинцов и Трауберг сказали: это будет «Тиль Уленшпигель из-за Нарвской заставы». Можно было бы пойти по пути механического приспособления схемы романа Шарля де-Костера к исторически бытовой обстановке России лет

Засл. арт. Б. Чирков в роли крестьянина в фильме «Чапаев». Ленфильм, 1934 г.

реакции и империалистической войны, можно было встать на путь своеобразного пародирования, имитации фламандского эпоса. Это неминуемо привело бы к катастрофе. Около четырехсот лет отделяет время действия «Юности Максима» от эпохи, в которую жил Тиль Уленшпигель. Но не только время, самые социальные уклады, характеры повстанческого движения гезов и революционной борьбы русского рабочего класса, место, значение, роль личности героя в этой борьбе столь различны, что прямые аналогии здесь были бы губительны для художественного произведения.

«Разве можно, — сказал Тиль,— похоронить Уленшпигеля — дух — и Неле — сердце — нашей матери Фландрии? И она может уснуть, но умереть — никогда. Пойдем, Неле... И он ушел с ней, распевая свою простую песню. Но никто не знает, спел ли он одну лишь эту песню и была ли она последней...»

В финале «Юности Максима», достаточно памятном, чтобы подробно о нем не говорить, ясно ощущается перекличка с финалом романа Шарля де-Костера. Подобную ассоциативную связь можно усмотреть еще в ряде эпизодов романа и фильма. Режиссеры, однако, в большинстве случаев сумели ограничить себя именно такими т о н ч а й ш и м и ассоциациями, заново строя, заново определяя биографию Тиля Уленшпигеля из-за Нарвской заставы. И характерно, что, когда режиссеры пытаются с большой наглядностью конкретизовать родственные связи героев, пересадить события романа Шарля де-Костера на экран, делая на ходу необходимые социологические поправки, получается срыв, недомолвка (так, например, не случайно кажется искусственным эпизод воскрешения Максима во второй серии, невольно ассоциирующийся со знаменитым воскрешением Тиля Уленшпигеля в конце романа).

И так же, как режиссеры, Чирков, строя образ Максима, воплощая его на экране, должен был отказаться от механического приспособления ранее сделанных образов «положительных героев» к новой роли, к новому костюму. И это относилось не только к схематично обаятельным персонажам, «комсомольской галлереи», но и к таким, казалось бы, ранее выигранным актером образам, как Семен или Тиль Уленшпигель. Максим в какой-то степени родствен и Тилю, и Семену. Каждого из них роднит живая связь со своим народом, жизнерадостность, жизнеупорство, вольнолюбие, лиризм, но при всем этом Максим неизмеримо б о л ь ш е, чем Тиль или Семен, он не только песенник, но и большевик. Актеру надлежало найти максимально убедительную, осуществленную в плоти и крови конкретной личности передачу всех этих «общечеловеческих» качеств.

Рассказывая о материалах, которые пришлось просматривать в процессе подготовки фильма, Козинцов и Трауберг цитировали анкету, полученную редакцией «Истории фабрик и заводов». На вопрос, в чем заключается его партийная работа, отвечающий пишет: «В моей жизни, товарищи!» Герой фильма о Максиме и должен был быть показан таким человеком, жизнь которого неотделима от партийной работы, человеком, личная биография которого неотрывна от биографии передового отряда его класса.

В «Юности Максима» были даны первые главы такой биографии. И надо признать, что образ Максима на этом этапе режиссерам и исполнителю удалось воплотить с настоящим богатством жизненных деталей, с увлекательной конкретностью, со всей непосредственностью и глубиной ощущения сложнейших процессов роста Максима, превращения его из рядового фабричного парнишки, озорника и балагура в рядового партии большевиков, смелого, находчивого участника революционного движения.

В «Юности Максима» хорошо показано, как закалялась сталь характера Максима, как мужал его разум, крепла его воля, росло революционное сознание, как от личной обиды, от растерянности, от смутного и горького ощущения неблагополучия он постепенно приходит к самостоятельному осмыслению событий, к активной и инициативной борьбе за другой порядок.

Максима позвали к заведующему. Перед ним как будто «открылась дорога в люди». В озорных ответах Максима на вопросы заведующего о запрещенных книгах больше мальчишеской удали, чем до конца осознанной ненависти к блюстителям порядка. Максим не выдает Наташу, но в этом тоже нет особого геройства. Поворотным в судьбе Максима оказывается эпизод с гибелью друга. Когда незнакомый рабочий вручает Максиму пакет с деньгами для товарища, Чирков замечательно передает характерный отблеск мысли, то ощущение великого значения братской солидарности рабочих, которое охватывает Максима.

Следующий этап — в эпизоде похорон рабочего, когда пристально смотрит Максим на рабочего, запевающего «Вы жертвою пали в борьбе роковой». Ничего не говорит Максим, почти недвижимо лицо, но в суровой пристальности взгляда можно ясно увидеть, как освещает эта песня в сознании Максима события последних дней, как она тревожит пробуждающуюся мысль и негодующее чувство вчера еще беззаботного весельчака и балагура. И когда немного погодя при разгоне демонстрации Максим влезает на фонарный столб и кричит разбегающимся рабочим: «Некуда бежать!.. Всюду нет житья... Стреляют... пускай стреляют!», эти слова звучат, как продолжение боевой революционной песни, воплощающейся в действие.

Максим попадает в университет. Максим в тюрьме. И здесь целым рядом характернейших деталей постепенно раскрывается процесс созревания, показанный без всякой лакировки, к которой так легко, казалось бы, можно было скатиться. Сугубо примечателен разговор Максима с самим собой, когда он, оставшись в тюремной одиночке, бодрится, подбадривает себя, старается держаться «как ни в чем не бывало». И примечательно его чистосердечное признание Поливанову о любви к Антону Кречету, как характерно и почти ребячливое отчаяние, истошный крик в пространство «Дему пустите!», когда друга ведут на казнь. Рост Максима, становящегося большевиком, показывается в действии картины отнюдь не по схематической прямой стандартных героических «житий». Озорной, наполненный жизнью, любящий жизнь во всех ее проявлениях, находчивый, веселый и душевный, Максим не только не теряет ни одного из своих качеств в процессе роста, они сохраняются, крепнут, растут вместе с ним. Героическое не в осанке, героическое в самых поступках, в самом строе мысли, в целеустремленности Максима, героическое в самой плоти этого «будничного» человека. И точно так же, как озорные мальчишеские жесты Полежаева отнюдь не снижают внутреннего величия этого замечательного старика, не «подрывают» его авторитета, точно так же и шутки Максима, поставленные на службу революции, знаменуют величайшую серьезность «Тиля Уленшпигеля из-за Нарвской заставы».

Рассказывая о работе над образом Максима, Чирков писал:

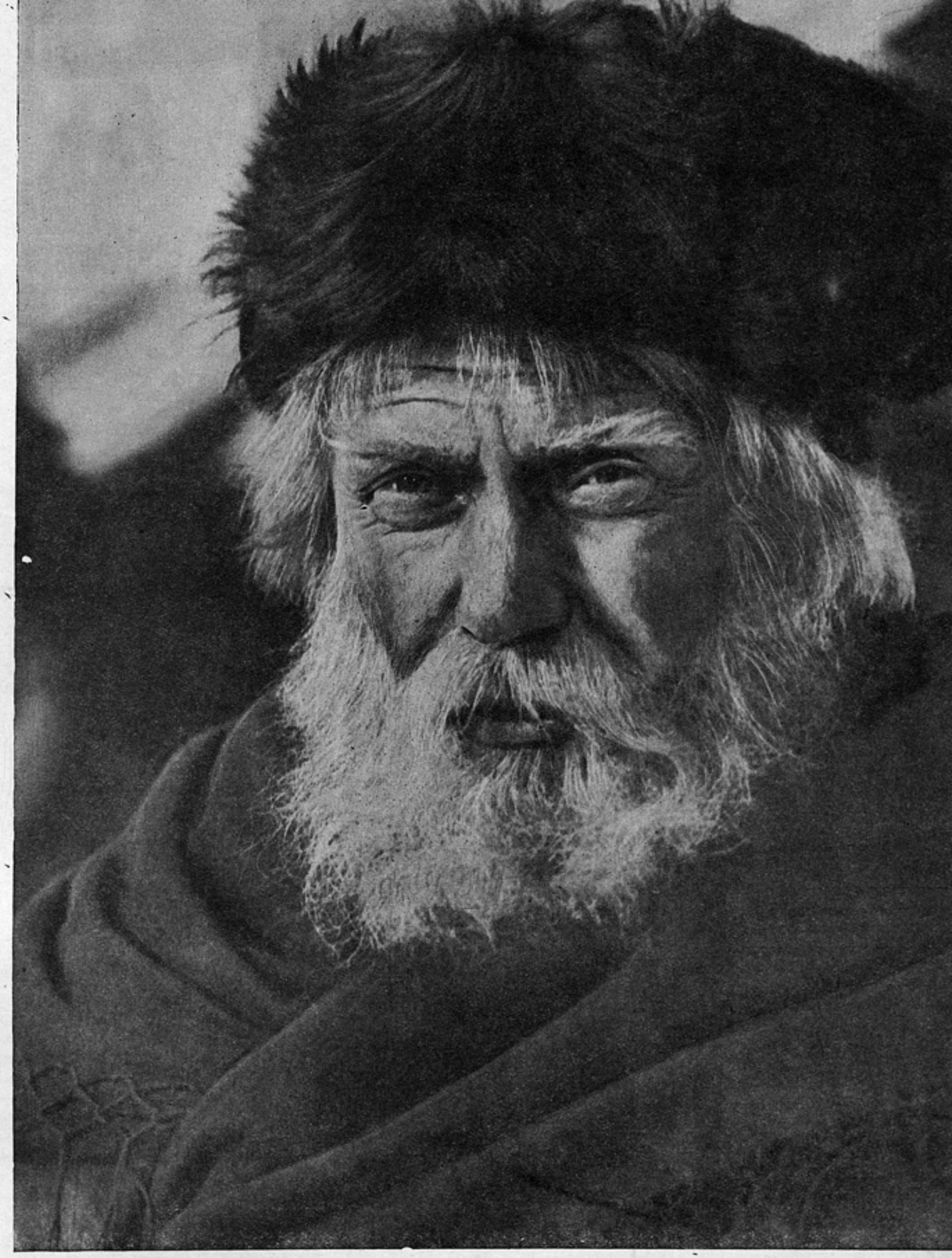
«Жизнь человека, которого я изображаю, течет в продолжении многих лет. Характер его меняется, и мне кажется, что я живу, старею и учусь вместе с ним. Это как бы мой двойник. Двойник, которым я руковожу и формирую его характер. Я даже не смогу точно разграничить, где кончается один и начинается другой, — так все перемешалось в нас обоих».

Зрители, подружившиеся с Максимом на первой серии картины, радостно встречают возвращение его на экран. Два года отделяют вторую серию от первой. Четыре года отделяют Максима, возвратившегося в Петербург 1914 года, от той минуты, когда он с неизменной своей песенкой «Крутится, вертится шар голубой» и с котомкой за плечами удалялся на партийную работу в Сормово, как то было в последних кадрах «Юности Максима».

Полицейский чиновник, перелистывающий «Дело» о Максиме, монотонно перечисляет события, происшедшие с Максимом за эти годы. Сормово. Рабочие кружки. Арест. Побег. Революционное подполье. Снова кружки. Снова арест и снова побег. Ссылка в Сибирь и наконец... побег из Сибири. Эти годы закалили большевика, обогатили его опыт, расширили кругозор, но не смогли, разумеется, вытравить ни жизнерадостности, ни великолепной находчивости Максима. Прикидываясь рубахой-парнем, простачком, Максим замечательно «разыгрывает» конторщика, узнавая нужный секрет. В том же трактире, по соседству с залом, где Максимом был только что дан блестящий сеанс биллиардной игры, в помещении кабинета, где собрались комитетчики, Максим показывает и другие свои свойства. По коротким репликам, которые Максим вставляет в спор с меньшевиками о резолюции, можно понять, как вырос Максим за эти годы. Сперва он, как будто нехотя, с каким-то простодушием перешучивается насчет гитары, но когда с суровой страстностью Максим говорит о том, что «будем драться за каждую букву», с убийственным, уничтожающим противника сарказмом, бьет цитату цитатой, расстреливает меньшевика острым большевистским словом, роняя в заключение, как будто невзначай, слова о том, как «трудно далась эта грамота»,— окончательно становится ясно, — серьезные шутки шутит Максим.

В «Возвращении Максима» может быть отмечен еще ряд эпизодов, ряд реплик, жестов, интонаций Максима, где опять-таки подчеркивается новый этап жизни нашего героя. Зритель помнит, как завязывались, прорастали нежностью отношения Наташи и Максима в первой серии фильма. В «Возвращении Максима» есть эпизоды, возвращающие нас к этой теме. И ласковый шопот Максима, обращенный к Наташе, когда он встречает ее после долгой разлуки в редакции «Правды», и замечательно сказанное на баррикаде, в самый разгар борьбы, «Налаживается наша семейная жизнь» — все это звучит естественно, правдиво. Именно так должны были строиться и строились отношения Максима и Наташи. Именно так должны были звучать и звучали, конечно, его слова, обращенные к любимой.

Зритель с жадностью вглядывается в каждый эпизод, где он может узнать что-то новое о Максиме, и он рад, когда эти ожидания находят живое подтверждение в самом действии картины. Можно ли сказать, однако, что в «Возвращении Максима» характер, биогра-



Засл. арт. Б. Чирков в роли «коренника» в фильме «Дальний Восток». Авторы-режиссеры бр. Г. и С. Васильевы. Операторы А. Сигаев и М. Дудко. Ленфильм, 1937 г.

Засл. арт. Б. Чирков в роли Максима в фильме «Юность Максима». Ленфильм, 1935 г.

фия Максима раскрывается с такой же наглядностью, в том же живом ощущении сложного и увлекательного процесса этой жизни, как это имело место в «Юности Максима»? На этот вопрос приходится ответить отрицательно.

В заключительной части «Возвращения Максима» руководящий товарищ, большевик Николай, говорит Максиму о том, что тот, мол, хорошо наладил порученную ему работу, подготовил смену и может поэтому переходить на новый участок. Зритель верит Николаю, верит Максиму, по дружбе верит, но того, как Максим налаживал работу, зритель не видел и видеть не мог.

Начало картины, где так зрело, подробно, мастерски разработаны эпизоды в трактире, как будто обнадеживает зрителя. В дальнейшем, правда, Максим появляется неоднократно, но именно п о я в л я е т с я, а не действует. Зритель встречает Максима и в помещении «Правды», и на заводском митинге, он видит его «на-бегу», когда Максим во главе с товарищами бежит на выручку демонстрантам; зритель видит Максима на баррикадах, но в подавляющем своем большинстве эти эпизоды носят своеобразный результативный характер. Вехи биографии расставлены правильно, но это именно вехи, это именно знаки событий. Максим завоевал уже большой кредит любви и доверия зрителя. За счет этого «кредита» зритель самостоятельно дописывает то, о чем «упоминается» в картине. И все же он хочет видеть, и это желание естественно, Максима во всех «подробностях» его жизни, во всей конкретности его бытия. Зритель хочет через Максима ощущать, осознавать эпоху.

Режиссеры, сценаристы, строя «Возвращение Максима», становятся на обратный путь. Исторические факты, с бесспорной силой воплощенные в картине, начинают оттеснять на второй план героя, режиссеры, как бы боясь того, что зритель может переоценить место, роль и значение Максима в событиях предвоенных лет, в жизни партии большевиков 1914 года, смещают масштабы, уравнивают Максима в правах и поступках с другими персонажами фильма и тем самым, в конечном счете, в какой-то степени о б е д н я ю т биографию героя. И поскольку показанное всегда сильнее и рельефнее, чем сказанное, поскольку зритель не получает возможности окунуться в гущу конкретных поступков Максима-Чиркова, которые последовательно, в тесной связи друг с другом знаменовали бы новые качества его характера, инициативы, организаторского таланта, пропагандистского дарования, постольку становится не вполне ощутимой разница между Максимом в последней части первой серии и Максимом, возвратившимся в Петербург из далекой сибирской ссылки.

Радостно было вновь услышать в исполнении Максима песенку о «шаре голубом», песенку, которая служит как бы визитной карточкой Максима. У Максима неисчерпаемый запас таких песен. Вспомните, как в «Юности Максима», оберегая «маевку» и сидя на бережку в позе безмятежного удильщика, распевал он о том, что любит «летом с удочкой над речкою сидеть, бутылку водки с рюмочкой в запас с собой иметь»... В «Возвращении Максима» пародийно-шутливая песенка вновь служит хорошую службу Максиму. Идя по трактиру между столиками, аккомпанируя себе на гитаре, он старательно воспевает «очаровательный носочек, так кокетно вздернутый», с неподдельным воодушевлением сообщая в припеве о том, «ско́льки раз... из-за вас мучился... томился»... Он поет один куплет, второй, третий, поет песню сначала до конца, поет серьезно и вдохновенно, смотря в упор, пристальным, не мигающим взглядом на зрителя. Дальнейшее действие об'ясняет, зачем понадобилась Максиму эта песня, — с нею легче было «влезть в душу» холую-конторщику, она служит условным сигналом и для товарища по конспиративной работе, сообщающего Максиму, под шумок припева, о месте сбора подпольщиков.

Этой песни могло быть больше, этой песни могло быть и меньше (тем более что она, если говорить об историческом правдоподобии, никак не может быть отнесена к образчикам городского фольклора, бытовавшего в те годы за Нарвской заставой. Эта песенка из репертуара кабаре военных лет, «Кривого Джимми» нэповской поры). Но в конце концов не в этом суть вопроса. Жаль, что песня в устах Максима как и в дни его юности, так и по возвращении в Петербург является не больше чем средством маскировки. Песня, как оружие политической борьбы, песня, как средство непосредственного воздействия на массы, к сожалению, отсутствует в «репертуаре» Максима.

Между тем на примере самого Максима (вспомним эпизод с похоронами рабочего в первой серии фильма) зритель имеет возможность убедиться в великой роли революционной песни, песни, «сила которой не вмещается в словах и звуках», песни, которая «обнимает людей, как воздух мартовского дня — первого дня грядущей весны» (Горький, «Мать»).

С л у ш а т е л е м такой песни Чиркову удается быть не только в «Юности Максима». Стоит припомнить один из лучших эпизодов «Подруг», сцену в трактире, когда пение ребят, запевающих «Замучен тяжелой неволей», поднимает всех на ноги, песня постепенно становится общей, и зритель воочию видит, как песня эта тормошит сознание собравшихся, будит мысль, прогоняет хмель. В хоре людей, увлеченных потоком революционной песни, дребезжит и тенорок пьяненького старичка, растерянно глядящего на мир подслеповатыми, широко раскрытыми глазами (старичка играет Ч и р к о в). Трудно сказать, оставит ли реальный, долгий след в памяти и в жизни пьянчужки, пришедшего в трактир пропивать последние порт-ки, суровая, боевая песня. Но зрителю, перед которым буквально на одно мгновенье возникает это лицо старичка, ясно, что даже в этом полумертвом сознании песня «будит предчувствие чего-то необ'ятного для мысли» (Горький).

Поднятый вопрос не следует понимать буквально в том, скажем, смысле, что Максиму при каждом удобном случае надлежит запевать столь же тщательно и столь же подробно (как это делается с «очаровательными очами», «крутится, вертится», «песенкой удильщика») от первой до последней строфы исторические боевые песни русского пролетариата. Но разве не была бы законна и е с т е с т в е н н а в устах «Тиля Уленшпигеля из-за Нарвской заставы» революционная частушка, сатирическая песенка, сатирическая присказка, высмеивающая, бьющая врага? Максим-Чирков, возвратясь в Петербург, работает в редакции «Правды». Вспомним, какое огромное значение придавали и Ленин и Сталин «оживлению полос боевой рабочей газеты». Вспомним непосредственные указания Ленина о

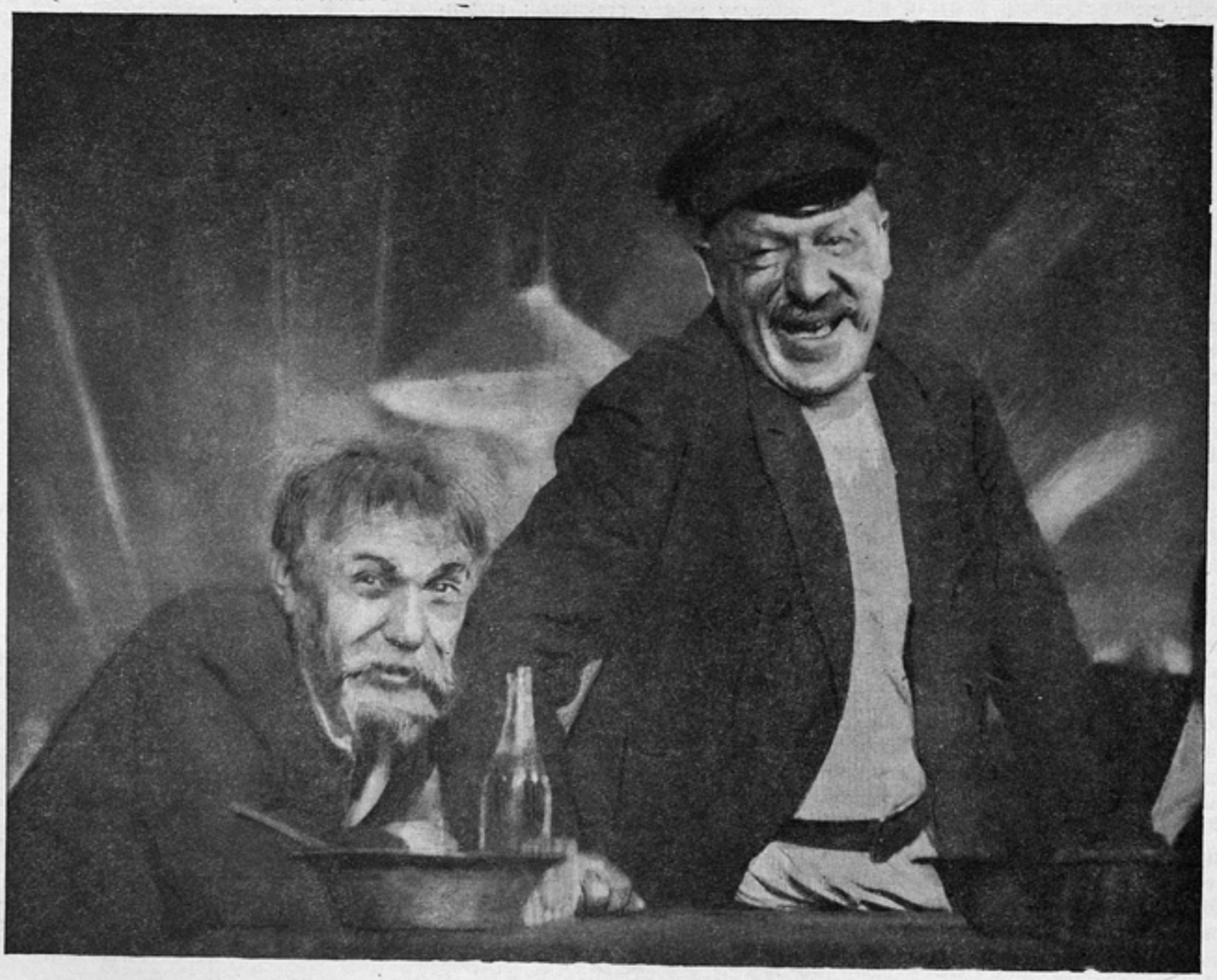
том, чтобы использовать сатирический материал в газете, басенное творчество «Демьяна Бедного.» Вспомним о требованиях Сталина, не раз предлагавшего редакции «Правды» «оживить газетную полосу» настаивавшего «на помещении карикатур, стихотворений, юморесок» (см. «Правду» от 5 мая 1937 года). Словом, разве сценаристам, режиссуре «Возвращения Максима» не представлялась исторически оправданная, исторически мотивированная возможность показать юмор Максима, любовь его к песне и шутке в совершенно новом качестве, в непосредственной практике революционной работы?

«Возвращение Максима» — бесспорно интересная, полезная, имеющая большое познавательное значение картина. Игра Чиркова в этой картине правдива, талантлива, легка. И спор наш с режиссурой и исполнителем идет отнюдь не по линии о б щ и х оценок. «В общем и целом» зритель получает представление, что Максим вырос в хорошего большевика, но драматургическое построение картины таково, что это представление действительно получается лишь «в общем и целом», рост Максима знаменуется в порядке демонстрации результативных фактов, в порядке декларативных, если можно так выразиться, реплик, фраз, сентенций, нарочито подчеркнутых, «у к а з а т е л ь н ы х» по самой своей природе.

Чиркову-Максиму, как и режиссерам, композитору, звукооператору картины, немало мешает низкое качество пленки, звукозаписывающей и звуковоспроизводящей аппаратуры, плохая работа копировальной фабрики. Из-за всех этих обстоятельств зритель порой не полностью распознает, что говорится на экране. Из-за неполадок кинотехники образ Максима, как и многие другие образы фильма, как и интереснейшая музыка Шостаковича, терпит немалые убытки, причем убытки не только формально художественного, но и политического порядка. Если не слышно слов в сцене Наташи и Максима, то хоть по лицам, по выражению глаз, по движению губ можно понять, что, собственно, переживают герои. Если же в публицистической (в лучшем понимании этого слова) сцене спора большевиков с меньшевиками, где каждое слово, каждая буква значительна, где действительно нельзя уступить ни одной буквы, западают, затушевываются, коверкаются целые фразы, здесь уже одним движением губ, одним бренчанием гитары не отыграешься!

И все же недосказанное в образе Максима нельзя сводить к одной технической проблеме качества пленки и аппаратуры. Причина этой недосказанности заложена в самой драматургической природе фильма, уступающего в этом отношении литературному сценарию, где жизнь Максима была все же показана значительно нагляднее, подробнее. Зритель, узнающий в начале «Воз-

Засл. арт. Б. Чирков в роли старика в фильме «Подруги». Ленфильм, 1936 г.



вращения Максима» о большом пути, пройденном нашим героем до новой встречи с нами, в праве ждать, что на этот раз он будет действовать во всем многообразии своего накопленного жизненного опыта. И то что Максим показывается в значительной части картины так бегло, так декларативно, естественно, оставляет чувство некоторой неудовлетворенности, тем более что у актера есть все возможности показать Максима во всей увлекательной сложности его личной биографии, во всех характерных подробностях, а они-то ведь и составляют живую плоть художественного образа.

В те дни, когда еще шла работа над «Возвращением Максима», на страницах «Искусство кино» (1936 г.) было напечатано письмо Б. Чиркова, где он, говоря о необходимости правильно организовать творческий труд актера в кино, указывал: «Для того, чтобы актер не застывал на одном уровне, не приобретал бы штампов, повторяя одни и те же образы, он должен иметь достаточно разнообразную работу, обеспечивающую ему его творческое развитие». Актер иллюстрировал эти слова ссылкой на пример своей работы в кино:

«Я работаю на «Юности Максима», с 1933 года. Вместе с двумя последними сериями окончиться она должна только в 1937 году. Я считаю, что пятилетнее сидение на одном образе никак не может способствовать моему творческому развитию. Я нисколько не хочу сказать, что не хочу продолжать своей работы, что она мне не интересна, но я хотел бы устроить себе перебивку, сыграв роль, совершенно противоположную».

По существу Чирков поднимает здесь тот же вопрос. Если бы образ Максима от года к году, от части к части и от серии к серии фильма развивался, рос, формировался в тех масштабах, как того требует логика развития характера, если бы на каждом своем этапе этот образ находил в самом действии фильма такое живое опосредствование, как в первой серии, то вряд ли актер был бы вынужден сетовать на «пятилетнее сидение на одном образе».

Параллельно с кино Чирков продолжает работу в театре. Новый театр юных зрителей, руководимый одним из интереснейших режиссеров-педагогов Ленинграда, засл. арт. Б. Зоном, дает актеру хорошие возможности для разнообразной творческой работы.

Засл. арт. Б. Чирков в роли Максима в фильме «Выборгская сторона». Ленфильм, 1937 г. (проба).

Придя в новый ТЮЗ в прошлом году, Чирков сыграл уже там две таких, противоположных по характеру роли, как профессор Ведель в пьесе А. Я. Бруштейн, «Продолжение следует» и фельдфебель в комедии Д. Дэля «Музыкантская команда», найдя для каждого из этих образов разные краски, патетические в первом случае, остро сатирические во втором. Сейчас Чирков готовит роль Бориса Годунова в пушкинской трагедии. Опыт интересный, смелый, надо думать, поворотный в актерской биографии Чиркова. Словом, театр дает ему возможность «перебивки». Этим, однако, не могут быть сняты ни сомнения самого актера, ни те вопросы, которые были поставлены им в связи с характером раскрытия (чаще даже не раскрытия, а констатирования) образа Максима во второй серии фильма. Интересы дальнейшего роста Чиркова, интересы роста Чиркова-Максима, наконец, живой и напряженный интерес миллионной аудитории к образу самого Максима, интересы наиболее полного, многостороннего, глубокого раскрытия образа народного героя (а таким может стать Максим) требуют серьезнейшего обсуждения самих принципиальных основ строения дальнейших фильмов о Максиме. И если образ Максима будет в дальнейшем развиваться так, как он того заслуживает, надо ли говорить, как расцветет, обогатится мастерство Чиркова, как плодотворны и содержательны будут результаты его дальнейшей работы в кино.

НА СЕВЕРНОМ ПОЛЮСЕ

Записки из дневника

МАРК ТРОЯНОВСКИЙ

Кинооператор орденоносец М. Я. Трояновский в полярном снаряжении

Экспедиция на Северный полюс подвела прекрасный итог всей работы по советскому освоению Севера. Экспедиция на полюс использовала весь накопленный опыт работы в Арктике. В экспедиции пригодилось и знакомство с характером льдов, и густая сеть радиостанций, и, самое главное, опыт людей, которые или перезимовали не один год на севере, или не раз бороздили полярные моря на ледоколах и пароходах. Каждый из участвовавших в экспедиции летчиков провел в Арктике много летных часов в самых разнообразных условиях — и при солнце, и в туман, и при ветре пересекая арктические просторы.

Челюскинская эпопея прибавила к этому умение спокойно ориентироваться в самых сложных положениях. В одной из первых телеграмм из ледового лагеря на полюсе О. Ю. Шмидт писал, что «сейчас, учитывая весь предыдущий опыт, мы вполне готовы встретиться со стихией. В любой схватке мы выйдем победителями, и мы отомстим стихии за раздавленного «Челюскина».

Все участники экспедиции, вооруженные многолетней подготовкой, перед вылетом из Москвы еще раз проверили свои силы. В этом отношении особенно поработала четверка, остающаяся зимовать на льду, — Папанин, Кренкель, Ширшов и Федоров. Незадолго до вылета, когда у них уже все было готово для погрузки на самолеты, они разбили под Москвой свой будущий лагерь на льду. Это была точная копия лагеря на дрейфующей льдине.

С этого времени начинается и история создания фильма об экспедиции на Северный полюс. С момента устройства лагеря под Москвой с'емочный киноаппарат мой или одного из московских операторов хроники ни разу не упускал из поля своего зрения фигуры отважных зимовщиков.

◆

С Москвой мы расстались утром 22 марта. Первым местом нашей посадки было село Холмогоры под Архангельском. Там нашу воздушную эскадру встретили ленинградские кинохроникеры. Они снимали наш перелет, снимали все дни нашего пребывания в Холмогорах.

В Холмогорах экспедицию начала нагонять ранняя в этом году весна. В картину об экспедиции входят кадры, где видно, как выступает вода из раскисающего аэродрома, как с первых же шагов наступили большие трудности для участников экспедиции. Надо было менять колеса на лыжи. Работа проходила иногда буквально по колено в воде.

В Холмогорах я еще не снимаю, так как здесь есть другие операторы. Свое свободное время я стараюсь использовать для знакомства с людьми, с которыми мне придется провести всю экспедицию. Вполне понятно, что свое внимание я особенно сосредоточил на героической четверке зимовщиков на полюсе.

Я живу вместе с ними в одной комнате, стараюсь жить их интересами. Это значительно облегчит мне работу в дальнейшем.

◆

Наконец, мы расстаемся с Холмогорами. Мы держим путь на Нарьян-Мар, центр Ненецкого национального округа. Здесь в воздухе я начал свою с'емочную работу по фильму. Здесь я пробовал снимать внутри самолета в полете. По световым условиям снимать оказалось возможным в штурманской кабине, у пилотов и в отсеке механиков.

Под нами проплывала лесотундра, занесенная снегом.

◆

Ранняя весна этого года шла по пятам нашей экспедиции. Через несколько дней после прилета в Нарьян-Мар нас снова стала окружать вода. Самолеты, стоящие на льду Печоры, оказались окруженными целыми озерами.

Первые кадры картины об экспедиции все время будут говорить о трудностях, вызванных теплой погодой. Нам нужно было спешить скорее улететь на Север.

По мере нашего продвижения вперед, на каждом этапе я сталкивался с новым материалом, характеризующим те районы страны, над которыми мы пролетали.

В окруженном тундрой Нарьян-Маре наши самолеты тепло встречали ненцы. Они под'езжали к машинам на своих быстрых оленьих упряжках.

◆

На следующем пункте — Новой Земле — нас встретили уже самые настоящие полярники, зимовщики станции Маточкин Шар. Во время перелета Нарьян-Мар — Маточкин Шар мы впервые летели над морем. Льда было много.

Я детально обснял нашу эскадру на этом участке, так как это был материал уже подлинно арктический. Когда мы подлетели к проливу Маточкина Шара, то он встретил нас ослепительным, сверкающим пейзажем. Его ледниковые склоны ярко освещены низким солнцем.

Все так блестело, что я на мгновенье даже пожалел, что среди моих запасов пленки нет сортов с пониженной чувствительностью. Казалось совершенно невозможным снять весь этот блеск на пленке, чувствительность которой переваливает за тысячу. На самом деле все оказалось не таким страшным. Свет невысокого полярного солнца не был богат актиничными лучами и, как показали проявленные потом пробы, снимать эти ослепляющие в первый момент кадры можно было, применяя даже не очень густой светофильтр.

Как только мы снизились в проливе, перед аппаратом развернулся подлинно арктический материал. Юркие собачьи упряжки, груженные бочками с бензином, сновали по проливу, снабжая нас горючим. Еще не успели наполниться баки самолетов бензином, как фантастический от бликов пейзаж быстро сменился суровой картиной севера.

17 апреля разразилась сильнейшая пурга. Стометровое расстояние от самолетов до зимовщиков надо проходить держась за специально протянутый трос, да еще пригибаясь к земле. Трое суток пурги дали очень интересный материал. Снимать большим аппаратом было совершенно невозможно, хотя бы просто потому, что масса времени и усилий уходила на его переноску и установку. Кроме того в нем было слишком много отверстий, куда немедленно забивался снег. Пришлось работать только автоматом «Аймо», который легко было прятать под меховой малицей, вынимая его только на короткие мгновенья с'емки.

Но дикий по силе шторм сразу сменился тихой погодой. Снова засверкали на солнце склоны пролива. Через несколько часов мы пошли в воздух, держа курс на остров Рудольфа.

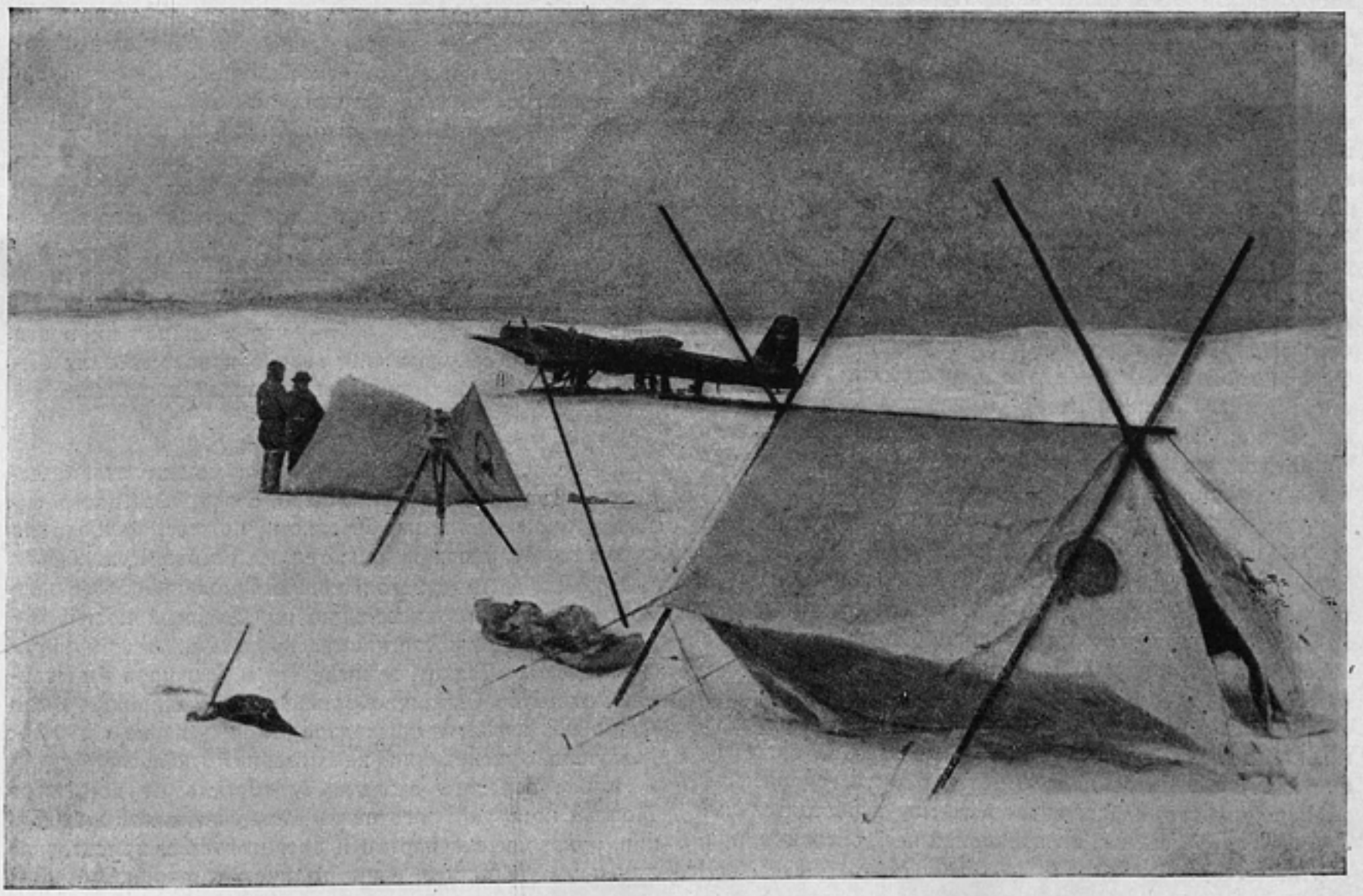
К этому времени у меня уже были проявлены пробы с'емок полета над морем, сделанные на предыдущем этапе.

Я собирался побольше снимать машины, идущие в воздухе над льдами Но, к сожалению, это не удалось, так как почти до самого острова Рудольфа мы шли далеко за облаками.

◆

19 апреля мы — на острове Рудольфа, нашем последнем пункте перед полюсом. Здесь мне встретился совершенно новый материал. Это была далекая Арктика, но с совершенно новым лицом. Здесь сконцентрировалось все то, чего добились советские полярники. Это была Советская Арктика, покоренная большевистским мужеством и большевистской техникой.

Северный полюс стал обитаемым. Только что закончено сооружение первых палаток. Фото оператора орденоносца М. Трояновского.



На 82 градусе северной широты нас встретили мощные тракторы и вездеходы. Сейчас для нас совершенно ясно, что успех экспедиции в значительной степени зависел от этого наступления наших полярников по всему фронту — и в воздухе, и на земле — при помощи передовой техники.

До полюса оставалось 900 километров. Здесь я особенно внимательно проверял все свои с'емки с технической стороны. Конечно, за эти 900 километров световые условия еще сильно изменятся, но здешние условия были все же самыми близкими к тому, что мне предстояло встретить на самом полюсе.

Здесь люди почти не снимали темных очков, спасаясь от ослепляющего света. Пробные проявки снова показали, что для пленки света не так уж много.

Вся энергичная деятельность нашей экспедиции на острове Рудольфа глубоко запомнилась здесь. В течение нескольких суток все машины были тщательно осмотрены, заправлены горючим и загружены бесконечным количеством снаряжения хозяйственного Папанина. Вся эта работа была детально заснята.

После этого потянулись томительные дни ожидания погоды для полета на полюс. Так прошел целый месяц. Экономя пленку для главного — для с'емок на полюсе, я почти не снимал, тем более что кадры подготовки самолетов уже были подробно отсняты.

Но вот празднование 1 мая на о. Рудольфа дало замечательный кинематографический материал, отражающий жизнь зимовки 82 градуса северной широты. Здесь люди так же радостно, как и по всей Советской стране, встречали праздник. В этот день снова завертелась ручка моего аппарата.

◆

2 мая пришла долгожданная летная погода, и я, вооруженный всей своей аппаратурой и чистой пленкой, вылетел на самолете «СССР Н-170» с о. Рудольфа на Северный полюс.

Не раз пересчитывали руководители экспедиции груз этого корабля. Каждый килограмм был на строгом учете. Я же был одним из самых «тяжелых» участников полета. Тут большую помощь оказал мне Папанин, который согласился сократить запас своего продовольствия, освободив место для моей с'емочной аппаратуры. Все участники полета, начиная с О. Ю. Шмидта, прекрасно понимали важность моего пребывания именно на первом самолете, но меня нельзя было взять за счет горючего или радиоаппаратуры. Единственно, с чем можно было комбинировать, — это с папанинским продовольствием, и т. Папанин, не задумываясь, выгрузил 80 килограммов. Я же сократил вес своего имущества до минимума. Он складывался из следующих цифр: мой вес в теплой одежде 81 килограмм, с'емочная аппаратура — стационар и автомат плюс пленка — 81 килограмм 400 граммов.

Трудно рассказать о той радости, которая охватила меня, когда мы оказались в воздухе, несмотря на почти двухтонную перегрузку машины. Ведь если бы мы не оторвались, то машины пришлось бы облегчать. Понятно, что участники экспедиции не могли бы лишать себя значительной доли продовольствия из-за моего багажа. В таком случае я мог бы оказаться на одном из последних самолетов и не сумел бы снять героическую эпопею, которую сейчас знает весь мир и обстоятельные с'емки которой сейчас, по окончании всей операции, приобрели особую ценность.

◆

После напряженнейшего перелета флагманский корабль достиг полюса. В пути я почти не снимал, экономя каждый метр пленки. После же посадки я, не расставаясь со своим аппаратом, все время следил за каждым шагом папанинской четверки, за каждым моментом жизни на Северном полюсе. События развернулись очень удачно для меня как для кинематографиста. Время пребывания самолетов на полюсе несколько затянулось. Это дало мне возможность снять все то, что должно было происходить уже без нас. Вследствие задержки самолета Мазурука при нас была построена основная жилая палатка, при нас заработала ветровая электростанция. Двухнедельное пребывание на полюсе дало возможность снять ряд бытовых моментов.

Через десять суток пребывания на полюсе я оказался почти без пленки. Тут снова пришел мне на помощь Папанин. Дело в том, что он обеспечил себя прекрасной фото- и кинос'емочной аппаратурой. Запасы пленки позволят ему снимать не только научную работу своей группы, но и все, что может быть у них интересного в быту. Таким образом, без особого ущерба для своих будущих с'емок папанинская группа отдала мне около 1000 метров своей пленки. На этой пленке я и закончил свою работу по с'емкам экспедиции на полюсе.

С'емки на полюсе проходили в световом отношении в гораздо лучших условиях, чем с'емки в пути. Во-первых, помогло круглосуточное солнце, светившее всегда с одинаковой силой, так как высота его над полярным горизонтом была постоянной. Во-вторых, погода была очень благосклонна ко мне как к кинохроникеру: она позволяла снимать бесперебойно — за время нашего пребывания на полюсе здесь было очень мало пасмурных, неблагоприятных для кинос'емок дней.

Благодаря хорошей погоде с'емки, произведенные на полюсе, в техническом отношении заметно выше съемок, произведенных на других этапах перелета.

Последние кадры, которые мне удалось заснять на полюсе, зафиксировали волнующий эпизод трогательного расставания участников экспедиции с четырьмя замечательными людьми, оставшимися на долгую зимовку на дрейфующей льдине на Северном полюсе.

Самый последний кадрик моей пленки запечатлел эту героическую четверку в тот момент, когда она осталась на льду одна, после проводов доставившего их сюда флагманского корабля.

Вздымая бурные вихри снежной пыли, быстро поднялся и стал удаляться самолет на юг. Зимовщики полюса и не подозревали о том, что я снимал их в эти незабываемые секунды. Они горячо приветствовали быстро удаляющийся мощный воздушный корабль...

◆

Начался обратный путь. Я заснял момент взлета самолета Водопьянова с ледяного аэродрома, построенного большевиками на Северном полюсе. 6 июля на самолете Молокова я прилетел на остров Рудольфа.

С'емками в Амдерме закончилась моя работа по картине, посвященной экспедиции на Северный полюс.

Через три дня после нашего прилета в Амдерму пришел ледокол «Садко». В числе его пассажиров был также и оператор Союзкинохроники. С его помощью были подробно засняты последние этапы первой в мире воздушной экспедиции на Северный полюс.

Нельзя передать словами ту радость от встречи в Москве, которую приготовили нам, участникам экспедиции, руководители партии и правительства, приготовила нам наша счастливая социалистическая родина.

БУДУЩЕЕ НЕМОГО КИНО

ЧАРЛИ ЧАПЛИН

Статья Чарли Чаплина, опубликованная в английском журнале «The Windsor Magazine» в конце прошлого года, представляет значительный интерес для наших читателей прежде всего как документ, характеризующий творческие взгляды этого последнего приверженца традиций немого кинематографа.

Несмотря на очевидную неправильность и несостоятельность доводов Чаплина, которые он выдвигает против говорящего кино, статья эта важна для нас и потому, что в ней дан тонкий и глубокий анализ мимической игры киноактера.

Тот факт, что в суматохе, сопутствовавшей введению речи на экран, немое кино временно отодвинули в сторону, еще ни в коей мере не означает, что мир его больше не увидит. После того как первая вспышка увлечения говорящим кино прошла, кинофабриканты открыли то, что они могли бы предвидеть и раньше: что немое кино по своей природе международно и что говорящие фильмы, выпускаемые американскими и английскими киностудиями, обычно демонстрируются лишь в странах, говорящих на английском языке. Попытка переложить на другие языки говорящий фильм после его выпуска не оказалась достаточно успешной. Я убежден, что мы должны еще увидеть заметный поворот интересов в сторону не говорящего кинофильма, вызванный не только его универсальностью, но и другими причинами.

В конце концов подлинно драматический фильм должен иметь международную аудиторию. Природа подлинного кинофильма требует широты уже потому, что самая его форма обеспечивает величайшей простоты построение, широчайшее одновременное распространение и наибольшие возможности выражения для киноактера. Я глубоко убежден, что кино достигло вершины своего драматического совершенства именно в своей немой форме.

Но не следует из моей последней фразы делать вывод, что я считаю введение речи на экран шагом назад. Наоборот, я удовлетворен тем, что говорящее кино явилось очень ценным дополнением к искусству немого кино, но я смотрю на него как на дополнение, а не замену. Впоследствии в этом убедятся и кинофабриканты, любители и друзья киноискусства, если они еще сейчас не подозревают об этом.

Я считаю установленным тот факт, что на протяжении двадцати пяти лет существования кино как формы драматического повествования оно далеко шагнуло вперед в совершенствовании самого искусства пантомимы. Может быть, некоторые критики станут отрицать это, указывая на существовавшее в последние десять лет направление в технике игры киноактера, характеризовавшееся сдержанной мимикой и скупостью жеста. Возможно, найдутся и такие, которые сочтут, что прогрессу немого кино способствовали частично более культурные надписи. Я не согласен ни с тем, ни с другим утверждением. Если искусство жеста и мимики и изменилось, этому способствовали в равной степени гигантский рост самой техники кино, оценка публики и мастерство самого актера. Нет никакого сомнения в том, что публика стала более проницательна и чутка к кино.

Мы не поняли, в какой степени наши немые фильмы воспитали кинопублику от Бродвея до Бангока. Уже самое умственное усилие, затраченное на то, чтобы проследить развитие сюжета кинофильма без гласных пояснений, способствовало этому воспитанию. Я удовлетворен тем, что теперешнее поколение посетителей кино на несколько голов выше старого. А ведь этому в громадной степени помогло искусство пантомимы.

Нет нужды углубляться в историю этого искусства, необходимо только сказать, что оно всегда служило международным языком. Правда, язык как-то изменил назначение искусства пантомимы, но пантомима существовала задолго до рождения разговорной речи и служит хорошим средством общения и сейчас в тех случаях, когда ее не может заменить речь. Первобытные народы пользовались пантомимой задолго до того, как они могли произнести слово. Для меня величайшим доказательством значения пантомимы является тот факт, что теперь ею пользуются самые интеллигентные люди, порой даже этого не замечая.

Я не имею представления о дате появления пантомимы в мировой истории. Тот факт, что этот вид искусства существовал задолго до того времени, когда мы узнали о нем как о части греческой культуры, не подлежит никакому сомнению. Пантомима достигла определенного совершенства в Риме и имела серьезное значение в средневековых пьесах-мистериях. Древний Египет ставил пантомимы, и в обрядах жертвоприношений друидизма, и в воинственных танцах первобытных народов всех стран она также имела место. Греки пользовались способом, равноценным диалогу современных говорящих фильмов, сопровождая свои пантомимы хоровым пением. В Риме же существовала драматическая школа, в которой изучение пантомимы составляло весь курс обучения.

Все это доказывает, что человечество всегда нуждалось в немом выражении своих эмоций, независимо от того, насколько прекрасной сделалась человеческая речь. И в таком именно мимическом выражении человечество всегда будет нуждаться, потому что в конечном итоге 87% наших впечатлений мы воспринимаем с помощью глаза и только 9% — с помощью уха. Кроме того пантомима, являясь простейшей формой человеческого проявления, в то же время оказывается и самой сложной. Движение бровей, каким бы оно ни было легким, может передать больше, чем сотни слов, и, подобно китайским драматическим символам, оно будет иметь разное значение в зависимости от обстановки.

Пантомима является основой любой формы драмы, но она является и сущностью и содержанием немого кино. Пантомима должна быть сущностью и говорящего кино, потому что драматическое содержание, передаваемое диалогом и не улавливаемое глазом, дает слишком богатую пищу воображению. Это с несомненностью доказывает, например, передача драматических произведений по радио.

Недавно владельцы кинотеатров сильно всполошились, заметив, что дети потеряли интерес к кино. По-моему, потеря детской публики была неизбежна. Диалог должен был, естественно, лишить кино части зрителей, просто потому, что он затруднил восприятие кинофильмов.

Каждый, кто интересуется психологией, знает, что только немногие в состоянии проследить за рядом быстро следующих друг за другом словесно выраженных мыслей. Человеческая мысль требует времени для ее перехода от словесного выражения в умственное восприятие. Для эксперимента попросите несколько человек прослушать описание чего-нибудь незнакомого им, например, описание африканского вепря, а затем заставьте их передать свои впечатления. После этого покажите им изображение самого зверя. Их изумление будет очень велико. Дети нелегко улавливают диалог, но они с неослабевающим интересом следят за развитием действия, потому что человеческий глаз лучше развит, чем ухо. То же можно сказать и о взрослых зрителях.

Искусство пантомимы достигло наивысшего совершенства в немом кино. Этому способствовали самые возможности кинематографа, позволявшего с большей ясностью наблюдать на экране игру актера. Действительно, для съемки почти каждого мимического проявления применяется микроскоп — крупные и средние планы, подчеркивающие малейшие оттенки мимической игры.

Некоторые критики, которым не мешало бы обладать бóльшими знаниями предмета, смешивают искусство пантомимы с арлекинадой. Первое является искусством, второе — одним из его проявлений. Танец, танец-драма, балет — все эти виды хореографического искусства используют пантомиму.

Французы выработали четкую драматическую форму пантомимы. Я считаю, что кинопантомима придерживается скорее французской школы, чем английской школы рождественских пантомим.

Одним из величайших недостатков театральных драматических произведений является почти полное отсутствие в них каких бы то ни было указаний для правильного толкования принципов пантомимы. Искусство пантомимы росло и затем начало исчезать, и только немому кино мы обязаны его сохранением. Конечно, не следует забывать, что современные методы освещения сцены и киностудий имели огромное значение для совершенствования искусства пантомимы. Свечи, керосиновые лампы и газ позволяли видеть только силуэт актера. В театре зрители первых нескольких рядов еще могли иметь какое-то представление о том, что происходит на сцене, сидевшие же далеко позади почти ничего не улавливали, если не считать случайно долетавших слов или наиболее заметных жестов. Любой человек, знакомый с современными условиями сцены или кино, знает, как едва заметное физическое движение, малейшее дрожание ресниц может совершенно уничтожить значение произнесенных слов.

За последние несколько лет нам сотни раз говорили, что роль немого кино окончена. Я согласен, что искусство это переживало стадию затмения, но я все-таки убежден, что оно должно из нее выйти уже потому, что его нечем заменить. Немое кино слишком положительное и редкое искусство, чтобы исчезнуть навсегда. Оно возродится в измененной форме или, точнее, в форме, измененной звуком. Я уже давно считал, что немой фильм с надписями — это гибрид. Несколько лет назад я пытался доказать свою мысль, создав тип драматического фильма, который мне казался чрезвычайно важным («Парижанка»). Со мной не согласились. Поэтому на премьере этого фильма в Нью-Йорке я сказал публике, что намерен вернуться к выпуску только комедий, и свое обещание я стараюсь сдержать.

За последние несколько лет меня постоянно спрашивали, когда, наконец, я выпущу говорящий фильм, где я бы сам участвовал в диалоге. И всякий раз я отвечаю: «Никогда!» Это не значит, что я умаляю значение синхронных звуков или диалога в фильме. Это значит, что Чаплин достиг такого успеха как «немой клоун», что для самосохранения ему лучше играть только немые роли.

А теперь уместно поговорить о компромиссной форме для неговорящего кино, которая, я считаю, получит огромное значение. Я имею в виду немые фильмы с синхронизированным звуком, содержащие минимальное количество диалогов. Звук и звуковые эффекты в большой степени увеличивают ценность и драматическое значение фильма, даже не содержащего вовсе диалога.

Топот скачущих лошадей, шум проходящего поезда, грохот и треск на поле битвы, падение какого-нибудь предмета с лестницы, обвал деревянной постройки, невнятный гул толпы — все это является элементарными звуками, которые нельзя передать словами. Надписи в таких случаях — самая слабая форма выражения, ибо подобные звуки настолько универсальны, что они означают совершенно одно и то же для каффра африканских степей и для обитателя Мейфера[1].

Это не значит, что я ратую за выпуск старых немых кинокартин с новыми звуковыми эффектами, хотя я считаю, что это уже делалось более или менее успешно. Но я хочу сказать, что можно включить какие-нибудь соответствующие звуки в фильм, который в целом оставался бы немым, этим самым увеличив его ценность и интерес к нему публики. Я считаю, что только эта форма звукового фильма может оказаться правильным разрешением спора между сложным и зачастую неудовлетворительным говорящим фильмом и якобы отжившим немым фильмом. Я уверен, что такой фильм снова привлечет ту большую публику, для которой говорящий фильм оказался слишком трудным для восприятия.

Но вернемся к пантомиме. Я считаю, что пантомима имеет бóльшее значение для комедии, чем для чисто драматического фильма. Она, мне кажется, производит бóльший эффект в фарсе, в комедии. Комедия-фарс разнится от собственно комедии тем, что первая преподносит юмор без необходимого логического обоснования, а для второй это обоснование необходимо. Кажется, какой-то французский философ сказал, что шутки — это не что иное как трагедия, выпавшая на долю других людей. Вероятно это замечание справедливо и для комедии-фарса потому, что сплошной фарс — это ряд мелких трагедий, которые происходят в неподходящий момент в жизни других людей. Конечно, особенно смешно, когда в трагическое поло-

[1] Мейфер — аристократический квартал в Лондоне (ред.).

«КОМСОМОЛЬСК»

Сценарий З. Маркиной, М. Витухновского и С. Герасимова. Режиссер С. Герасимов. Оператор А. Гинцбург. Ленфильм. На фото арт. Т. Макарова в роли Наташи и арт. А. Матвеева в роли Клавы

«КОМСОМОЛЬСК»

Сценарий З. Маркиной, М. Витухновского и С. Герасимова. Режиссер С. Герасимов. Оператор А. Гинцбург. Ленфильм. На фото арт. В. Шевченко, Т. Макарова и А. Матвеева в роли комсомолок

жение попадает какая-нибудь несимпатичная нам личность. Этим, я убежден, об'ясняется необычайный успех старых комедий Кейстона с их полицейскими, попадающими впросак. Мы получаем особое удовольствие, наблюдая злоключения полисмена, точно так же, как мы приветствуем падение всякого мнимо непоколебимого величия.

По изложенным мною причинам немая комедия с соответствующими звуковыми эффектами или без них является более удовлетворительным развлечением, чем говорящая комедия. Происходит это потому, что хорошая комедия требует быстрого развития действия, а происшествие может случиться и вызвать смех гораздо скорее, чем о нем можно рассказать словами. Каждый, кто видел говорящие комедии, должен заметить, что разговор замедляет действие. Поскольку это так, то ясно, что комедия без слов не может быть вытеснена говорящей.

Возьмем простой случай: человек нагибается, чтобы завязать шнурок ботинка. Это высоко уважаемый владелец предприятия, одетый в визитку и с цилиндром на голове. Позади него идет один из его мелких служащих, который отправился к нему просить прибавки жалованья. Служащий этот принимает наклонившегося человека за одного из своих друзей, дает ему пинка и приходит в ужас, увидев перед собой смятую и испачканную фигуру хозяина. Момент этот является чистой драмой, выраженной в действии.

Пантомима, конечно, неоценима во всех видах драмы, потому, что она-то и дает переход от фарса к пафосу и от комедии к трагедии более ровным и постепенным, чем это в состоянии сделать любой говорящий фильм с помощью речи. Я подчеркиваю этот факт потому, что я часто думал, не приведет ли введение диалога в кино к тому, что наши актеры совершенно разучатся играть. В течение некоторого времени существовала тенденция пользоваться и для экрана сценическими методами игры, как более эффективными, вместо того чтобы создать в этом направлении нечто совершенно новое, использовать опыт игры немого кино. Я считаю, что поворот к сценическим методам игры с неизбежностью привел к тому, что на экране водворились актеры театрального типа, погубившие лучшие драматические традиции немого кино.

Театральная игра и кинематографическая — резко отличны. Сцена может обходиться без пантомимы или, по крайней мере, пользоваться ею в небольшой степени, экран же не может без нее обойтись.

От времени до времени появляются солидные кинокритики. Правда, они появляются не так часто, и не всегда бывают замечены, но они все-таки появляются. Эти солидные критики ставят себя в положение публики. Они знают, что всякая подлинная драма должна быть элементарной, простой, чтобы произвести большое впечатление. Они понимают, что сложные и туманные сюжеты не для масс, но для меньшинства зрителей, и что если выпуск кинофильмов осуществим для первых, то он становится экономически невозможным, если его рассчитывать только на последних.

Фильмы с наивными сюжетами не производят неприятного впечатления на таких критиков. Они принимают их как символ. Кто-то сказал, что если бы в мире не существовала наивность, ее пришлось бы изобрести для кино. Такие фильмы являются по существу комедией. Они элементарны, как сама жизнь, и рождены простой необходимостью. Наивный сюжет позволяет наилучшим образом показать четко продуманное действие настолько простое, что в значении его невозможно ошибиться, настолько определенное, что продолжительность его не имеет значения, и настолько значительное по своему драматизму, что эффект его равен сотням слов. Трехлетний ребенок моментально понимает такое действие, и только мертвые умы не в состоянии оценить его силу.

Являются ли наивные сюжеты частью пантомимы? Конечно! В пантомиме можно ущипнуть за нос врага, и значение этого действия станет моментально понятным, будет ли оно поводом для драки, выражением презрения или наказанием! Наивность в данном случае только уменьшает пропасть между оскорбителем и оскорбленным.

Возможно, в будущем мы настолько вырастем, что фильмы с наивными сюжетами нас уже не будут удовлетворять, но и тогда рост наш будет только своего рода культурной оправой. Внутренне мы никогда настолько не изменимся, чтобы разлюбить чистый юмор. Я не согласен ни с тем, что наивные сюжеты грубы, ни с тем, что в будущем мы не признаем такие фильмы одним из основных видов наших культурных развлечений. Умный драматург может так замаскировать наивность сюжета, что мы ее и не заметим.

Если наивность не всегда встречается в действительной жизни, ее находишь в творчестве. Наивные сюжеты не раз использовал Шекспир в ряде своих пьес. Для примера вспомним хотя бы его «Виндзорских кумушек». Бернард Шоу, хотя он, конечно, будет это отрицать, с очаровательной утонченностью разрабатывал такие сюжеты несчетное количество раз.

Мы понимаем, что наивные сюжеты не всегда можно использовать для фарса. Подчас они служат хорошей основой для чистой элементарной драмы. Обычно, посмотрев такую кинодраму, мы с притворным презрением говорим: «Чепуха!» и все же... все же любим ее по-прежнему.

Но мы не должны думать, что наивным содержанием ограничиваются только на сцене или в кино. В нашем политическом мире им пользуются постоянно, причем наиболее эффективно это делается в парламенте.

Возвращаясь к пантомиме, как основной особенности кино, я должен сказать, что умение владеть ею — это первое, чего я требую от квалифицированных хороших киноактеров. Такое умение является самой основой их игры, техника же выражения — только ее ткань. Я не представляю себе подлинно способного актера сцены или кино, который не владел бы в совершенстве искусством пантомимы. Если разобрать игру таких знаменитых артистов, как Ирвинг, Коклэн, Бернар, Дузэ, и др., то можно увидеть все то же искусство пантомимы, заложенное в самой основе их мастерства. С исчезновением искусства пантомимы погибнет и самое искусство кино, ибо без пантомимы кинодрама теряет свой смысл. Публика станет ломать мозги и морщить лбы в попытке понять непонятное на экране, юные поклонники кино отхлынут, и мы в том и в другом случае потеряем самое ценное — потеряем признание масс.

АМЕРИКАНСКАЯ КИНОКОМЕДИЯ

ГАРОЛЬД ЛЛОЙД

Книга Гарольда Ллойда и Уэслей Стаута «Американская комедия» («An American Comedy-acted by Harold Lloyd, directed by Wesley W. Stout», Longsmans, Green 1928) является творческой автобиографией известного комического актера, сыгравшего большую роль в развитии американской кинокомедии. В книге Гарольд Ллойд приводит ряд фактов, характеризующих его метод создания кинокомедии.

Оставляя в стороне чисто биографические данные, не имеющие для нас значения, мы приводим ряд выдержек из книги Гарольд Ллойда, рассказывающих о его творческом пути и работе над образом и сюжетом его комедий.

Свою работу в кино Гарольд Ллойд начал в студиях Голливуда в качестве участника массовок.

Затем ему уже удалось вместе с Хол Рочем организовать маленькую кинокомпанию, в которой Роч был режиссером, а Ллойд — актером-комиком. Они ставили обычные для того времени (1913—1915 гг.) «комедии с пощечинами» в одну часть.

Когда дела этой «компании» пошатнулись и Ллойд разошелся с Рочем, он отправился в Эденталь, в студию компании Кейстон и предложил там свои услуги в качестве комического актера. Но работа его в компании Кейстон продолжалась недолго. Вскоре Гарольд Ллойд стал снова работать с Хол Рочем, и это их сотрудничество длилось несколько лет (приблизительно до 1921 г.). Затем Гарольд Ллойд начал работать с режиссером Фредом Ньюмайер и, наконец, организовал собственную компанию «Гарольд Ллойд Корпорейшн».

Печатаемые отрывки из книги посвящены эволюции актерского образа, работе над сюжетом кинокомедии и работе над комическим трюком.

Молодой человек в роговых очках

Я поступил на работу в компанию Кейстон. Там мне только обещали те или иные роли, но до с'емок дело не доходило. Наконец, когда я уже собирался уходить искать другое место, меня подвергли испытанию в роли итальянца — продавца фруктов. Режиссера весьма мало, в сущности, интересовало, похож ли я на итальянского разносчика или на норвежского рыбака. По ходу действия требовалось, чтобы мотоцикл налетел на мою тележку с фруктами, а я должен был сыграть сценку комического падения в кучу фруктов. Все кейстоновские комедии обычно состояли из ряда падений, и кейстоновские актеры падали так, как еще никто не падал со времен Адама.

Тележка для фруктов была сделана из двух частей. Вот она переламывается пополам, когда мотоцикл наезжает на нее, фрукты рассыпаются, и я подпрыгиваю высоко в воздух, перевертываюсь и падаю в кучу апельсинов и бананов к великому одобрению моего режиссера. Такое падение называется по неизвестным мне причинам «падение 108». В своей обычной форме оно начинается с падающего кирпича, кирпич ударяет актера по голове, тот подпрыгивает вверх, делает сальто-мортале и падает на спину. В области «падения 108» Бен Тюрпин не имел себе равного.

Конечно, во всех этих падениях применялись специальные приемы. Такие прыжки и падения назывались еще на языке специалистов «бумп'ами» и актеры — «бумперами».

Один или два раза мне пришлось работать (в Кейстоне) с Фатти Арбуклем, но без успеха. Арбукль имел свой круг актеров-бумперов, которые знали его методы настолько, что им не нужно было ничего растолковывать. Эти люди вовсе не хотели допустить в свою среду новичка.

Чаплин после первых своих дебютов на экране стал сразу очень популярной фигурой. Его успех был настолько велик, что тот, кто не носил смехотворный костюм и не подражал его манере, не мог считаться комическим актером.

Театровладельцы, которые не могли получить фильмов Чаплина, требовали имитаций, и актеры всячески старались подделаться под манеру Чаплина.

Если бы тогда у меня был уже выработан мой собственный тип молодого человека в очках и если бы я мог его в то время осуществить, он возможно имел бы успех. Но у меня тогда было только неопределенное стремление создать нечто оригинальное. Прокатчики же и театровладельцы не хотели и слышать о каких-либо отклонениях от типа, созданного Чаплиным.

И я разработал в то время тип, которого мы назвали Одиноким Лукой (Lonesome Luke).

Роч одобрил мою затею. Мой отец раздобыл где-то пару стоптанных ботинок № 12, рубашку в черную и белую полоску, пиджак дамского покроя, пару очень узких и коротких брюк, коротенький жилет, тесный воротничок, маленькую шляпу. Все это и маленькие усики дополняло тип созданного мною Одинокого Луки.

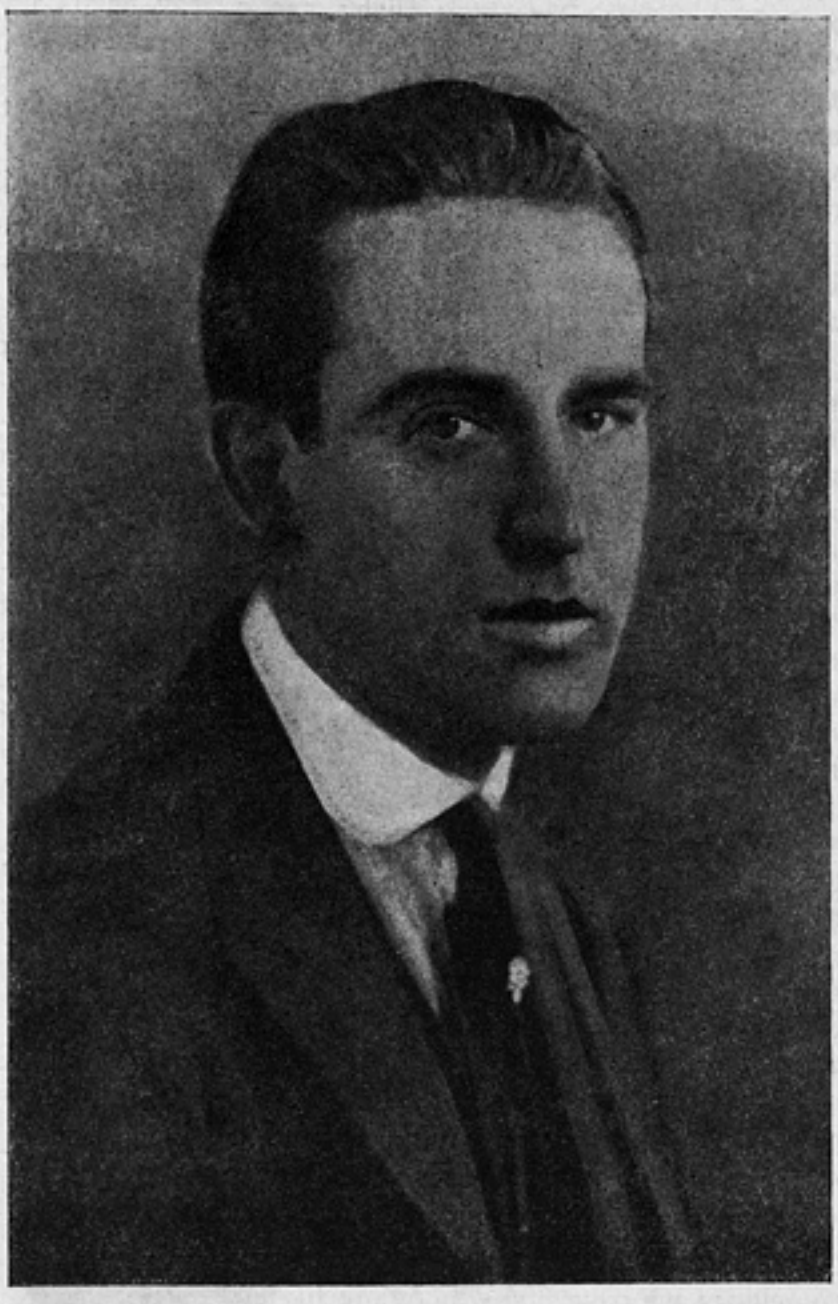
За всем этим, как можно заметить, скрывалась коварная мысль сделать все не похожим на Чаплина.

Все части его костюма были слишком широкими, мои же, наоборот, слишком узкими. Мои башмаки были смешными, но на другой манер; мои усики тоже были смешны, но они не были похожи на усики Чаплина.

Тем не менее идея внешней характеристики была чисто подражательной. Так она и воспринималась публикой, хотя я тщательно старался не повторять хорошо известную манеру игры Чаплина.

Постепенно у меня начала выкристаллизовываться идея создания нового типа современного молодого человека. Эта идея была навеяна мне одной комедией Франка Мери Уэлль, которую я видел когда-то в одном из кинотеатров в Норбиге. Главным действующим лицом там был священник. Человек очень мирный и кроткий в спокойном состоянии, рассердившись, он становился свирепым. Очки придавали ему очень добродушный вид. По ходу действия здоровый парень похищает девушку и увозит ее на коне. Священник вскакивает на другую лошадь, преследует негодяя, догоняет его и вышибает его из седла. Они оба катаются в облаке пыли. Когда облако рассеивается, то силач оказывается распростертым неподвижно на земле, а священник небрежно стряхивает носовым платком пыль со своей одежды, надевает очки и снова принимает свой невозмутимо спокойный вид.

Я не собирался копировать этот тип воинствующего священника, но основная «идея» была найдена. Я решил, что очки будут служить моим отличительным призна-



Гарольд Ллойд

ком и в то же время определят характер моего типа — спокойный, нормальный, несколько мальчишески задорный, чистый, симпатичный, склонный к романтике. Для этого типа мне не нужен был какой-либо эксцентрический грим или смешной костюм. Я должен был стать просто средним, обыкновенным американским юношей. Комизм должен был вытекать только из положений. Комедия должна получиться гораздо лучше, если она не зависит от смешной формы носа или чего-либо подобного, и положения будут тоже лучшими, если они не будут зависеть от несуразных фалд фрака. Гораздо более смешные вещи могут случиться в жизни обыкновенного молодого человека, чем с каким-либо шутовским персонажем. Разумеется, преувеличения являются одним из существеннейших элементов кинокомедии. Совершенно очевидно, что комедийные положения не могут соответствовать тому, что происходит в действительной жизни, но они могут быть сделаны достаточно правдоподобными.

Возможно, что первоначально этот тип не рисовался передо мною так ясно, как он мне представляется теперь, но и тогда я уже его достаточно хорошо себе представлял.

В очках с роговой оправой заключается гораздо больше магической силы, чем это могут предполагать ученые оптики, и я сам даже наполовину не представлял себе этого, когда впервые надел их в 1917 году.

С ними я — Гарольд Ллойд, без них — частное лицо. Я могу без очков неузнанный прогуливаться по улицам города во всякое время, благо, которого не имеет никакой другой киноактер и за которое он многое бы отдал. Очки, стоящие всего каких-нибудь 75 центов, создают маску, которая моментально узнается в любом фильме. Они делают совсем ненужным смешной костюм, позволяют создать элемент «романтической симпатии», привлекающий женский взор, и дают мне возможность развивать совершенно новые, неизбитые сюжеты.

Очень удачно я избрал очки в роговой оправе. Очки священника, тип которого вдохновил меня, были иными. Когда же я избрал себе роговые очки, хотя мода на них еще только начиналась, их стали всюду носить, преимущественно молодые люди. Эта всеобщая мода еще более способствовала успеху создаваемого мною типа, делая его еще более правоподобным.

Я, конечно, не замедлил вынуть стекла из своих очков, так как блики на стеклах были бы большой помехой для с'емок.

Первый фильм, в котором я выступил в своей новой роли, был «Через забор» («Over the Fense»).

Комический сюжет

Кинокомедии самого раннего типа начинались с погони полисмена за актером-комиком. Другие действующие лица были необязательными, за исключением необходимой, разумеется, героини.

В результате получалась очень упрощенная схема фильма. Дальнейшее совершенствование кинокомедии началось с того, что выбирались каких-либо два основных трюка — «гэга» и вокруг них строился одночастный комический фильм. Все остальное не имело значения, и только на этих двух трюках держалась вся комедия. Это продолжалось до тех пор, пока Чарли Чаплин, не заботясь о сохранении правдоподобности, не начал загружать свои картины трюками («гэгами»). Конкуренты находили это безвкусным, но спешили следовать его примеру.

Третий метод, один из тех, который применяли и мы, заключался в том, чтобы сначала определить место действия.

«Мы сделаем картину, действие которой будет развиваться в лавке»,—предлагал, например, Роч. Мы решаем, что местом действия будет китайская прачечная, отель, скэтинг-ринк, портняжная мастерская, ресторан или что угодно другое. Самое место действия определяло характер комедии, и, остановившись на определенном об'екте, мы без труда выдумывали сюжет.

До последнего времени мы никогда не работали со сценарием. Мы настолько к этому привыкли, что снимали без сценария фильмы в 6—8 частей так же легко, как и короткометражные. Это иногда бывало невыгодно в смысле времени и денег, и каждый раз, заканчивая картину, мы говорили себе, что следующую мы станем делать обязательно по сценарию. Может быть, когда-нибудь мы так и поступим.

Первоначально мы выпускали фильмы, состоящие из одной части, затем стали делать фильмы в две части, в три части и, наконец, в пять частей («Бабушкин внучек» — «Grandma's Boy»). С тех пор мы уже никогда не делали фильмы меньше чем в пять частей.

Одночастный фильм идет не более 10 минут. Но даже и в двух частях очень мало места для того, чтобы передать характер действующего лица и в то же время быть смешным. И сталкиваясь с необходимостью выбо-

Ранняя маска Гарольда Ллойда — «Одинокий Лука»

ра, обычно приносишь в жертву характер действующего лица. Таким образом, одночастные и двухчастные комедии могут представлять собою только ряд последовательных «гэгов» (трюков), связанных между собой лишь основной линией сюжета. Если «гэги» хорошо подобраны, то и картина хороша, если «гэги» плохи, то плоха и картина.

В комедии, состоящей из пяти или большего количества частей, мы можем быть одновременно и достаточно смешными и правдивыми. Слово «правдивость» я употребляю с известными оговорками. Кинокомедии не могут точно воспроизводить жизнь и одновременно быть смешными. Жизнь может быть смешнее всяких придуманных комических положений, но в действительности комические инциденты обычно перемежаются длинными интервалами обыденной жизни, драматическими и трагическими эпизодами. Действительность обычно бывает плохим повествователем. Хорошая же кинокомедия должна на протяжении пяти—восьми своих частей вместить в себе большее количество смешного, чем это может случиться с нами на протяжении всей нашей жизни.

Но если комедия не может быть зеркалом жизни, она может быть достаточно близкой к правде. Этого можно достигнуть лишь тогда, когда характеры переданы наиболее правдоподобно. Сюжет и развитие действия могут быть самыми необычайными, но характеры действующих лиц, в особенности главного действующего лица, не должны быть таковыми. Каждый зритель должен воспринимать героя человеком, который ему знаком, был знаком или с которым он может всегда познакомиться.

Фильм «Безопасность после всего» («Safety Last» [1]) состоял из семи частей. Многие находят, что это лучший фильм из сделанных нами, и, по-моему, они не очень ошибаются. Это была «сенсационная» [2], захватывающая картина. Вспомним сцену, где я лезу вверх по фасаду двенадцатиэтажного дома. Такие «сенсационные» фильмы (thrill picture) имеют всегда несравненно большие преимущества, чем обычные комедии. Старая формула драматической комедии школы Давида Уофильда гласит: «Смех, слезы и опять смех». Рецепт «сенсационных» картин таков: смех, испуганный выкрик и смех. Комбинация этих моментов — страха и смеха — создает комедии почти обязательный успех.

Фильм «Безопасность после всего» имел нескольких предшественников. Его прототипом был один из первых фильмов, где я играл в очках, — одночастная комедия «Смотри вниз» («Look out below»). Для него мы построили раму из деревянных балок, выкрашенных под цвет стали, высотой в два с половиной этажа. Это была наша первая «сенсационная» картина, эффект которой построен на создании впечатления высоты (насколько мне известно, эта наша идея была совершенно новой и оригинальной). Ни в этом фильме, ни в трех последовавших за ним подобных фильмах не было двойной экспозиции или трюковой с'емки в обычном смысле. Иллюзия создавалась установкой камеры.

Вторым предшественником «Безопасности» был фильм в двух частях «Высоко и головокружительно» («High and Dizzy»), где была такая же сцена, но вместо деревянных балок здесь был показан карниз десятиэтажного дома. Этот фильм не имел ничего общего с предыдущим, за исключением сцены на высоте.

Третьим подобным фильмом был «Никогда не слабеть» («Never weaken»), расширенная версия фильма «Смотри вниз», в трех частях. На этот раз мы построили каркас из балок на крыше очень высокого дома.

Успех этих трех фильмов в одну, две и три части, построенных на «сенсации», побудил нас поставить полнометражный фильм с такими же эффектами.

Однажды, проходя по улицам Лос-Анжелоса, я остановился, чтобы посмотреть на Билля Стротерса, который сам себя называл «человеком-пауком». Он лез по отвесной стене высокого дома. Чем выше он поднимался, тем больше я нервничал, и, когда он, наконец, добрался до карниза двенадцатого этажа, я завернул за угол, чтобы не видеть его, и потом только выглянул оттуда, чтобы удостовериться, что он перелез через карниз.

Тогда я подумал: «Если это так действует мне на нервы, то что будет с публикой, когда она увидит это на экране». Чем больше я думал, тем больше мне нравилась эта идея. И мы начали разрабатывать сюжет нового фильма. В этой работе принимали участие кроме меня три гэгмена (специалисты по созданию трюков) и режиссер.

Прежде всего нужно было разработать тему «человека-мухи», взбирающегося на большую высоту. Очевидно, что в картине я не должен был быть профессионалом. Если бы я был специалистом этого дела, то комедия положений была бы невозможна. Для этой роли мы решили пригласить самого Билля Стротерса, а я должен был изображать глупого парня, вынужденного по каким-нибудь мотивам лезть на дом вместо Билля. Сюжет постепенно определился следующим образом: я должен был играть деревенского парня, незнакомого с городом. Я поступаю на работу в качестве клерка в торговую контору, помещающуюся в верхнем этаже здания. Заведующий отделом мой личный враг. Я живу вместе со Стротерсом. Он нечаянно оказывается во враждебных отношениях с одним полисменом. После целого ряда комических положений и трюков («гэгов»), обусловленных

[1] В нашем прокате «На седьмом небе» (Ред.).

[2] Под этим термином Ллойд разумеет картину, в которой помимо чисто комедийных трюков имеются моменты острого фабульного напряжения (Ред.).

местом действия, я внушаю директору идею пригласить для создания сенсационной рекламы «человека-муху», который бы влез по стене дома до верхнего этажа.

Когда наступает момент начала под'ема Стротерса, поблизости проходит его враг, полицейский. Заметив Стротерса, он бросается за ним в погоню. Директор раздраженно спрашивает, куда девался мой «человек-муха». Собравшаяся толпа зевак тоже выражает свое нетерпение. Тогда я, чтобы спасти положение, поневоле вынужден сам начать под'ем вместо Стротерса, который обещает сменить меня на втором этаже. Но полицейский преследует его до второго этажа и выше до третьего и так далее. Тем временем мне приходится продолжать лезть вверх, пока я не совершаю сам под'ем (так как полицейский гонится за Стротерсом до самой крыши, и тот перескакивает на соседнюю крышу).

Головокружительные трюки в этой картине были отчасти иллюзорными. И хотя в этой сцене видно уличное движение с большой высоты, далеко внизу, я рисковал только упасть не больше чем с высоты третьего этажа. Но кому придет охота падать даже и с третьего этажа? Я совсем не желал сломать себе шею — это было бы очень глупо с деловой точки зрения. Вся остальная наша группа также была заинтересована в том, чтобы сохранить меня здравым и невредимым... Тот риск, какой я принял на себя при с'емке картин, является компромиссом между необходимостью снять что-либо с безрассудным желанием снять как можно «сенсационнее». Благодаря этому, например, я вывихнул себе плечевой сустав, пожалуй, в самой захватывающей сцене этой картины, когда я на высоте нескольких этажей в отчаянии хватаюсь за минутную стрелку больших часов на здании и циферблат под моей тяжестью выскакивает из оправы и наклоняется вниз...

Мы должны были обращать внимание на то, чтобы избегнуть повторений характера создаваемых мною типов в различных картинах. Основная идея нашего следующего фильма «Зачем тревожиться» («Why worry») требовала, чтобы я был, в противоположность бедному, но здоровому деревенскому парню в фильме «Безопасность после всего»—богатым молодым человеком-ипохондриком.

Образ богатого юноши мало может волновать публику. Если этот юноша все время ходит с термометром и щупает себе пульс, никто не заинтересуется тем, что может с ним случиться. Тем не менее идея создания такого образа вполне правильна, если в первых нескольких сценах комедии обрисовать характер богатого юноши и высмеять его, а затем внезапно поставить в такое положение, когда деньги оказываются бесполезными, сделать здоровым и заставить выкинуть дурь из головы. Тогда публика примет такой образ и заинтересуется им.

В фильме «Бабушкин внучек» сюжету нами больше всего было уделено внимания, чего мы не делали ни в одной из предыдущих картин. Это был психологический этюд о трусливом молодом человеке, преобразовавшемся под влиянием рассказанной ему бабушкой басни о магическом амулете. Амулет этот является в действительности лишь ручкой от старого зонтика. Но только в конце фильма юноша обнаруживает, что одержанная им победа об'ясняется исключительно лишь тем, что он поверил в свои силы.

По сюжету фильма в действие были включены исторические сценки из эпохи гражданской войны, что было в то время большим новшеством в комедии.

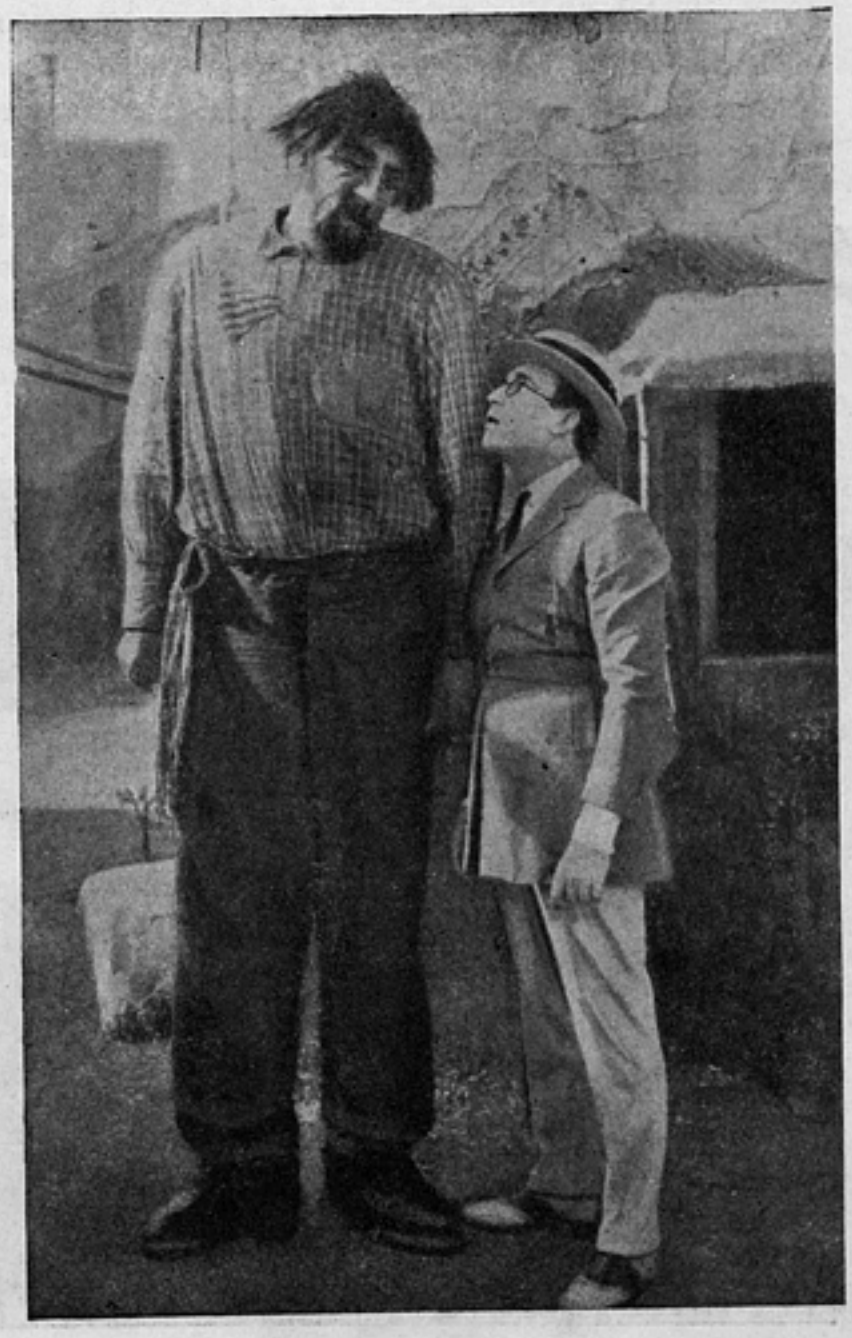
Затея с таким «психологическим» сюжетом была по тогдашнему времени очень смелой. Картина имела колос-сальный успех. И уже для следующей нашей картины «Женобоязнь» («Girl Shy») мы разработали сюжет, хотя и отличающийся по содержанию, но построенный аналогичным методом, и добились одинакового успеха. Конечно, в обоих случаях мы старались внести в фильм элемент комического, но здесь мы этот элемент ставили в меньшую зависимость от трюков («гэгов»), чем в обычных наших картинах.

Эти два противоположных (контрастирующих) типа комедий получили впоследствии названия: «сюжетных» и «трюковых» комедий.

Сюжет фильма «Новичок» («The freshman») подготовлялся мною уже давно. Еще в 1915 году, когда я начал искать возможность создания чего-либо лучшего, чем мой тогдашний тип Одинокого Луки, передо мною смутно рисовался образ студента, но я тогда отбросил его. В то же время я был убежден, что стоит попытаться сделать картину из студенческой жизни и даже серию таких картин.

Когда, наконец, у меня окончательно оформилось мое амплуа молодого человека в роговых очках, я сразу подумал, что оно по типу и по возрасту легко может быть использовано для сюжета из студенческой жизни. Сначала я хотел сделать комедию в одну часть, затем в две части, но все время мне что-либо мешало. Мы, наконец, сделали на эту тему большую комедию в семь частей, включив в нее сцены футбольного матча, и она оказалась очень удачной.

Кадр из фильма «Зачем тревожиться».



„Рецепт смеха“

Как вы делаете кинокомедию? Вы сами не знаете. Она рождается сама собой.

Обратимся к истории нашего последнего фильма «Быстрый» («Speedy»).

Его название совпадает с моим собственным прозвищем (Speedy — быстрый, проворный). Когда тема нового фильма стала определяться, то это название оказалось очень удачным благодаря своей краткости и выразительности.

В окончательном варианте фильма «Быстрый» не осталось даже следа от первоначальной идеи — создания сюжета из уголовного мира. Идея эта зародилась у нас еще до постановки фильма «Во имя неба» («For heaven sake»); мы хотели на этот раз поставить картину из жизни большого города и обратились к теме о гангстерах.

По сюжету требовалось, чтобы молодая девушка жила у своего дедушки или дяди. Возник вопрос, чем должен заниматься этот дедушка или дядя. Сапожник? Шорник? Кондитер? Как видите, мы искали профессии, богатой трюковыми возможностями. Кто-то посоветовал сделать дедушку кучером омнибуса. Омнибус выглядит теперь довольно причудливо, он очень мало использован в кинофильмах и сам по себе комичен. Еще недавно в Нью-Йорке существовала линия омнибуса, пользовавшаяся некоторыми особыми привилегиями. Это подало нам мысль построить сюжет на том, что у старика похищают документ, подтверждающий его права на привилегии, я вмешиваюсь в это дело, раскрываю тайну и получаю в награду руку молодой девушки после целого ряда злоключений. Этот сюжет по мере своего дальнейшего развития совсем заслонил первоначальную уголовную тему.

Но постановка требовала больших расходов и поездки в Нью-Йорк. Эти два обстоятельства вынудили нас тогда отложить этот сюжет.

Мы начали разрабатывать другие сюжеты. Мы обдумывали историю репортера, который благодаря перепутанным именам оказался вдруг в положении богатого наследника. Основное комическое положение заключалось в этом сюжете в том, как внезапно менялось отношение товарищей и сограждан к герою, с какой почтительностью относились они к нему, какой широкий кредит оказывали до тех пор, пока не обнаружилась ошибка и он не остался с неоплатными долгами. Но сюжет по мере развития все более усложнялся, и в конце концов мы его оставили.

В выработке сюжета в то время кроме меня принимали участие Джонни Грей, Гоуард Эммет Роджерс, Лекс Ниль, Тед Уайлд и Джей А. Гоу — сценаристы и гэгмены. Мы часто обсуждали вместе новые сюжеты, каждый из нас вносил что-либо свое. В результате обычно получался такой сценарий, авторами которого мы были все одновременно и никто в отдельности...

В конце концов мы опять вернулись к теме об омнибусе. После установления основных линий развития сюжета мы начали обсуждать мою роль в новой комедии. Ввиду того что фильм «Speedy» должен был изображать жизнь большого города, решено было, что я буду играть роль легкомысленного, рассеянного и увлекающегося безболлом юноши — один из типов, какие тысячами порождает жизнь большого города. Итак, у нас уже были разработаны характеры героя и героини и основные линии сюжета и любовной интриги. Все, что нам оставалось, — это создать комедию и сделать ее живой и веселой, но в этом-то и заключалось самое главное. Сюжет, любовная интрига, действие — это только приправа к комедии, а суть ее заключается в смешном. Для этого нам нужно было выработать ряд комедийных положений.

Характер главного действующего лица обусловливает одну группу таких сценок, самый сюжет фильма — другую. Герой наш увлекается безболлом — это дает нам мысль включить в фильм сцену состязаний в безболл. «Быстрый» — парень на все руки. Мы заставляем его управлять таксомотором и работать в аптеке, еще в двух вводных сценках.

Таким же образом мы используем и сюжетные положения. Для этого мы, например, отправляем нашего героя с его девушкой в Коней Айленд. Они путешествуют туда по подземной железной дороге, а метро само по себе может являться источником комедийных положений. То же и с темой омнибуса, которая дает возможность включить ряд комических сценок.

Характерный трюк Гарольда Ллойда. Эта сцена происходит не в тюрьме, как сперва кажется зрителю, а на железнодорожной станции

Вскоре у нас набралось столько трюков, и хороших трюков, что мы не в состоянии были их все использовать в одной картине. Некоторые из них мы отбросили сразу, без особых рассуждений, другие мы приняли для дальнейшей разработки. Некоторые из этих трюков были заранее найдены, другие же рождались в процессе с'емки.

В первую очередь мы засняли большую часть этих вводных комических сценок, а затем уже доснимали все остальные сцены по сюжету фильма.

Для примера нашей работы над отдельными комическими вводными эпизодами приведем сцену с такси. У нас было три или четыре варианта для начала этой сцены. Мы выбрали один из них, который мог бы сразу вызвать смех у зрителя.

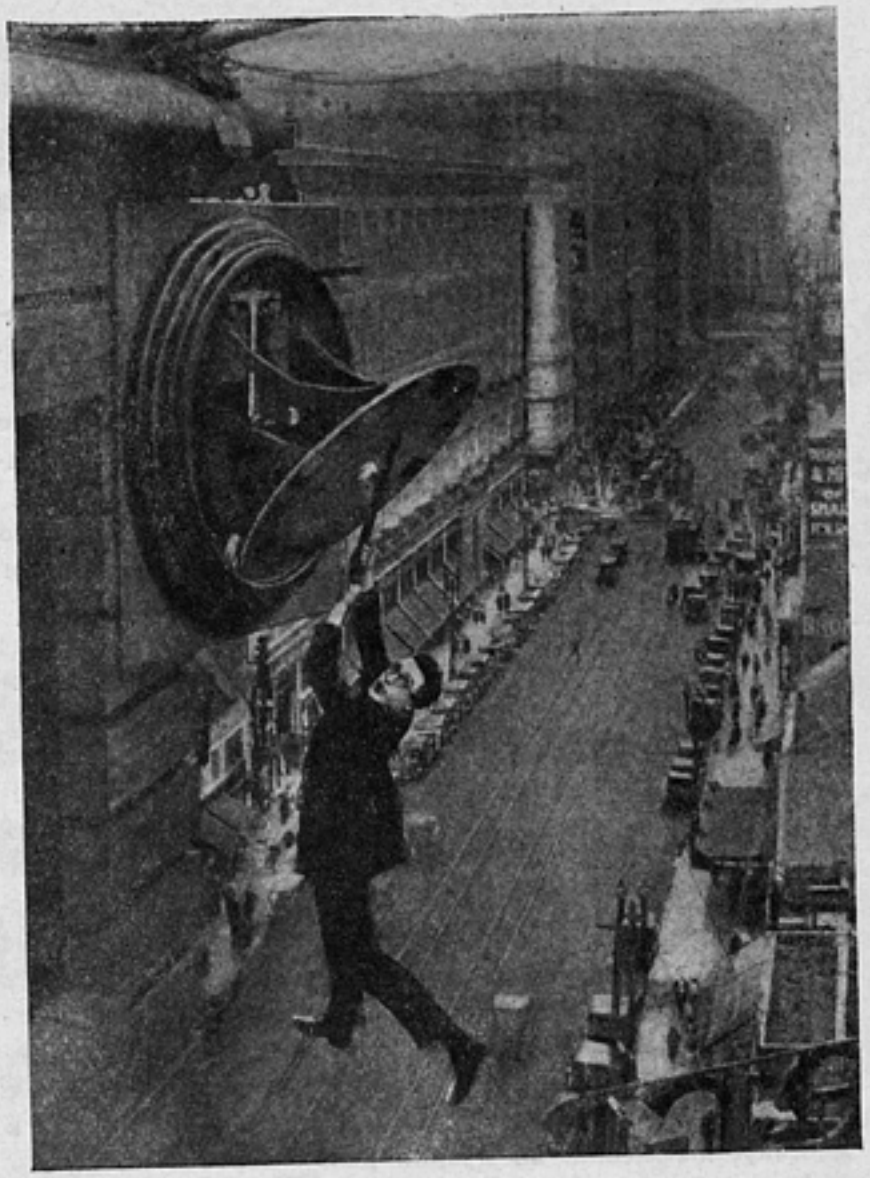
«Быстрый», снова оказавшийся без работы, читает об'явление о том, что «требуется шофер для такси, человек степенный и надежный». Публика уже знает, что это как раз те качества, каких у «Быстрого» нехватает, и посмеивается, предвкушая, что может произойти в дальнейшем. Далее «Быстрый» показан стоящим около своей машины у двери гаража и выслушивающим последние наставления своего хозяина.

Перед гаражем стоит машина для перевозки бензина, на которой висит значок «неисправен». Когда «Быстрый» выезжает из гаража, ручка правой дверцы его машины зацепляет этот значок и захватывает его. Это — трюк — гэг, и хороший трюк, потому что он создает предпосылку для комической ситуации и потому что такая случайность может произойти с любым шофером такси. Мы снимали эту сценку многократно, и всякий раз мне удавалось зацепить значок. Можно было бы сделать так, что какой-либо другой шофер повесил бы этот значок по ошибке или намеренно, но это было бы менее смешно и естественно, чем тогда, когда это происходит случайно.

Следующая сценка изображает такси, стоящее на углу улицы. «Быстрый» сидит, сгорбившись, на своем месте и отчаянно зевает. Прохожие подходят к машине, взглядывают на нее и идут дальше. Зритель, зная в чем дело, потешается по поводу положения шофера.

Это одно из общепринятых правил построения комедии, когда причина смеха открывается публике и как бы доверяется по секрету. Тут могут быть и исключения, и, как бы вы ни были опытны в постановке комедий и как бы хорошо вы ни изучили публику, вы никогда не можете твердо сказать, что будет лучше в подобном случае: удивить зрителя неожиданностью или же сделать его своим «сообщником». В нашем же случае, если бы мы не показали публике, как значок попал на машину Спиди, она бы так же ломала себе голову, как и он, о причине простоя машины; внимание публики рассеялось бы, и комический эффект совсем пропал бы.

Вот, например, трюк (гэг) в фильме «Младший брат» («Kid Brother»), который вызывает смех от неожиданности. Силач приставляет меня к стенке и начинает лупить по голове гаечным ключом, пока тот не гнется под силой удара. Когда он выпускает меня, сбитый с толку крепостью моей головы, я поворачиваюсь и обнаруживаю, что как раз над моей головой находится железный кронштейн, на который попадали все удары. Неожиданный эффект здесь об'ясняется двумя причинами: тем, что действие происходит в очень быстром темпе, и тем, что удары смешны сами по себе. Таким образом, публика настораживается и уже оказывается подготовленной к смеху, когда наступает неожиданная развязка. Эту сцену мы сделали сначала в двух вариантах, но на предварительном просмотре публика так хохотала от неожиданности, что мы уже никогда не показывали другой вариант.



Фильм «Безопасность после всего». Гарольд Ллойд, повисший над улицей Лос-Анжелоса

В комедии нет ни одного правила, которое не имело бы исключения. Вы никогда не должны разочаровывать публику, заставляя ее ожидать чего-нибудь, чего нет в картине (если вы не даете ей взамен еще более смешного положения). Первоначальный вариант фильма «Новичок» («The freshman») является превосходным примером этого. В силу неожиданного стечения обстоятельств молодой человек отправляется на вечер в сметанном на живую нитку костюме. В то время когда он танцует, его костюм начинает постепенно распарываться. Легче всего на свете можно вызвать смех, заставив героя потерять свои брюки. Это было настолько легко, что мы хотели быть выше этого. Мы решили распороть лишь пиджак героя.

Фрэнсис Мэрион и многие другие, просматривавшие этот фильм, предупреждали меня: «Гарольд, вам придется потерять брюки».

Но мы стояли на своем и не хотели сдаваться. Для каждого нового фильма обычно устраиваются три или четыре пробных просмотра в различных кинотеатрах Лос-Анжелоса. Кинотеатры выбираются с таким расчетом, чтобы в них была представлена самая разнообразная по своему составу публика. И только после тщательного учета и изучения результатов этих просмотров и реакций публики фильм окончательно выпускается на экран.

На каждом таком пробном просмотре нашего фильма «Новичок» публика заранее явно ожидала, что брюки последуют за пиджаком. Когда этого не случилось, то разочарование публики сказалось настолько красноречиво, что мы, несмотря на то что с'емочный пери-

од был уже закончен, восстановили декорации и пересняли эту сцену, заставив героя расстаться со своими брюками.

Теперь возвратимся к «Быстрому». Соскучившись без дела, он окликает проходящего мимо и глядящего на его машину джентльмена и пускает мотор.

Но джентльмен указывает ему на значок «неисправен». «Быстрый» соскакивает на тротуар, с негодованием срывает значок, уверяя пассажира, что это ошибка. Но когда пассажир садится, и «Быстрый» хочет пустить машину, колеса начинают буксовать, машина не трогается с места, и мотор останавливается. Оказывается, «Быстрый» забыл отпустить ручной тормоз.

Раздраженный пассажир выходит из машины и снова навешивает на дверцу значок. Это — еще один гэг (трюк).

Сценка с такси первоначально была рассчитана на 600 футов, но потом выросла до 1 500 футов, или приблизительно на две части комедии.

«Быстрый» начинает раз'езжать по улицам в поисках пассажиров. Из одного дома выходит человек с чемоданами в обеих руках и подзывает такси. «Быстрый» под'езжает. Из под'езда дома стремительно выскакивает другой человек. Это — хозяин гостиницы. Первый человек — постоялец, который хочет уехать, не уплатив по счету. В то время как шофер начинает погружать вещи на машину, хозяин сбивает с ног беглеца. «Быстрый» снимает вещи на тротуар, но постоялец вскакивает на ноги и в свою очередь сшибает с ног хозяина. «Быстрый» снова втаскивает чемоданы в машину, но хозяин во второй раз повергает на землю постояльца, тот падает и остается лежать. Снова возвращается багаж на тротуар и там уже остается.

В это время подбегают два новых пассажира, требуя спешно отвезти их на Пенсильванскую станцию. Я (т. е. «Быстрый») отправляюсь с ними, не подозревая, что за мной гонится полисмен на мотоциклете. Я подкатываю к станции и торможу на полном ходу. Мои пассажиры выскакивают из машины и бегут на станцию. Я кричу им: «Эй, а плата за проезд?» Они на мгновение оборачиваются, показывают мне свои значки сыщиков и затем исчезают в дверях станции. Когда я сижу в раздумье, досадуя, что мне придется платить за эту поездку из собственного кармана, ко мне под'езжает рассерженный полисмен и требует с меня штраф за слишком быструю езду. За мой рассказ о сыщиках он награждает меня пинком, взимает с меня штраф наличными и выдает квитанцию.

Полисмен от'езжает, и в мою машину садится старый джентльмен. Наконец-то у меня солидный пассажир, который будет платить. Но в этот момент снова появляются сыщики, оттесняют в угол старика и дают мне новый адрес. Я показываю им квитанцию, говорю, что они должны мне возместить этот расход. Они успокаивают меня и обещают полностью со мной рассчитаться. Я снова пускаю машину полным ходом и лечу, не обращая внимания на уличные знаки и семафоры, распугиваю пешеходов и задеваю другие экипажи. Полисмен на мотоциклете снова отправляется за мною в погоню, но я на этот раз только оглядываюсь на него и насмешливо скалю зубы. Я уже под'езжаю к месту назначения, но оба сыщика вдруг замечают преступника, за которым они охотились, и выскакивают на ходу из машины. Старый джентльмен остается в машине. Публика видит, как это происходит, но я ничего не замечаю. Когда, наконец, меня догоняет полисмен и снова требует штраф, я лишь небрежно указываю большим пальцем через плечо и предлагаю ему обратиться с его претензиями к «старшим», намекая на сыщиков. Вместо них из машины вылезает старик, напуганный и совершенно разбитый этой бешеной ездой, и обвиняет меня в том, что я чуть его не убил. Собирается толпа...

Как бы вы ни были опытны в постановке массовых сцен и в работе со статистами, вы никогда не сможете показать на экране толпу или уличное движение так естественно, как в действительности.

Наилучший эффект обычно достигается при комбинированной с'емке. Для фильма «Новичок», например, мы засняли частью настоящий матч безболла, с большой массой публики, а затем, тщательно скопировав на декорации задний фон, досняли сцену со своими статистами.

Трудность с'емки настоящей толпы или уличных сцен заключается в том, что люди не должны подозревать о присутствии киноаппарата. Если они его замечают, они останавливаются, смотрят на него и позируют. Снять толпу без ее ведома на техническом жаргоне называется «украсть кадр».

Для фильма «Быстрый» мы очень удачно «украли» несколько таких кадров...

Трюки (гэги), которые оживляют всю комедию и которые до сих пор считались исключительной принадлежностью комедии, теперь начинают постепенно проникать и в драматические картины и не только в такие произведения, как, например, «Большой парад» («Big parade») или «Какова цена славы?» («What pice glory»), но и в такие серьезные драмы, как «Восход солнца» («Sunrise»).

Кинокомедия требует особой техники постановки. Драматический режиссер не сможет рассчитать во времени и в пространстве постановку комедии. Актеры, привыкшие сниматься в драме, дают слишком медленное движение в комических сценах и не умеют подчеркнуть их комизма.

Самое главное требование для всякого киноактера — это точное знание возможностей киноаппарата и законов с'емки. Актер перед аппаратом должен всецело подчиняться этим законам. Если он в совершенстве знает аппарат, он может позволить себе даже такой рискованный прием, как направление взгляда прямо в об'ектив но он должен знать, как это технически делается.

Если меня когда-нибудь спросят: «Чему вы приписываете ваш успех, м-р Ллойд?» я не буду краснеть от смущения и бормотать, что не мне, мол, об этом говорить. Я не буду уверять, что это просто дело удачи, так как я совсем этого не думаю. То совпадение, что я рос вместе с ростом кино, мой энтузиазм, большая проделанная мной работа много, конечно, способствовали моему успеху. Но главное, что создало мне успех комического киноактера,— это, по-моему, то, что я обладаю чрезвычайно обширным «словарем комедии». «Словарь» — это не совсем точное слово, но я не нахожу лучшего. Под ним я разумею «орудия производства» моей профессии, запас знания комедийных эффектов, понимание того, в чем они заключаются и как их можно достичь. Это знание накоплено долгим опытом и наблюдениями и заострено природным чувством театра. Отсюда вытекает формула успеха, которая, впрочем, не представляет собою ничего нового: «специализация плюс способности плюс работа над собой».

Ответственный редактор Н. СЕМЕНОВ

Адрес редакции: Москва, 31, Кузнецкий мост, 21/5. Тел. К-1-95-51.

Дом моделей

треста „МОСБЕЛЬЕ“

Сретенка, 22, телефон К-3-57-19.

ПРОИЗВОДИТ

для фабрик треста и других организаций

М О Д Е Л И

женского, детского платья и

одежду специального назначения

для работников различных специальностей и профессий.

НАД СОЗДАНИЕМ МОДЕЛЕЙ РАБОТАЮТ:

ЛУЧШИЕ ХУДОЖНИКИ

Макарова Н. С., Лямина А. С., Гореленкова Ф. А., Федотова Е. Л. и другие.

МОДЕЛИСТЫ:

Тамплон В. Н., Петрова А. Я., Плотникова М. Д.

Учитывая возросшие культурные потребности советской женщины красиво, удобно и дешево одеваться, Дом моделей проводит у себя показ-экскурсии и консультации с об'яснениями для фабрик, заводов, учреждений и др. организаций.

Организует выставки своих моделей

50
Экземпляры
1 ОКТ 1937
Всес. Кн. Палат. Получены
Всесоюзная Книжная Б.
9 ОКТ 1937
АРХИВ
J М6555

Цена 3 руб. 50 коп.

НАРКОМВНУТОРГ СССР
БОЮЗТЕКСТИЛЬШВЕЙТОРГ

Специализированные магазины
„СОЮЗТЕКСТИЛЬШВЕЙТОРГА“

ИМЕЮТ В БОЛЬШОМ ВЫБОРЕ:

ТКАНИ
хлопчато-бумажные, шерстяные, шелковые, льняные.

МЕХОВЫЕ ИЗДЕЛИЯ

ГОТОВОЕ ПЛАТЬЕ
мужское, женское, детское.

ГОЛОВНЫЕ УБОРЫ
мужские, женские, детские.

ПРИ МАГАЗИНАХ ИМЕЮТСЯ БЮРО ОБСЛУЖИВАНИЯ,

где производится
ПРОДАЖА ФОТОСНИМКОВ
фасонов ПОСЛЕДНИХ МОД
гг. Москвы, Ленинграда, Парижа, Лондона, Вены и Нью-Йорка;

ДАЮТСЯ КОНСУЛЬТАЦИИ

покупателям; ТОВАР, купленный в магазине, доставляется на дом в черте города бесплатно

Адреса московских магазинов:

№ 1—Кузнецкий мост, 14
№ 2—уг. Петровки и Кузнецкого моста, 6/7
№ 3—ул. Горького, 79
№ 4—Б. Серпуховская, 4
№ 5—Бутырская, 37
№ 6—Пятницкая, 13
№ 7—Таганская площадь, 7
№ 8—уг. М. Дмитровки и Садовой, 2/24
№ 9—Бакунинская ул., 13

Специализированные магазины во всех крупных городах СССР